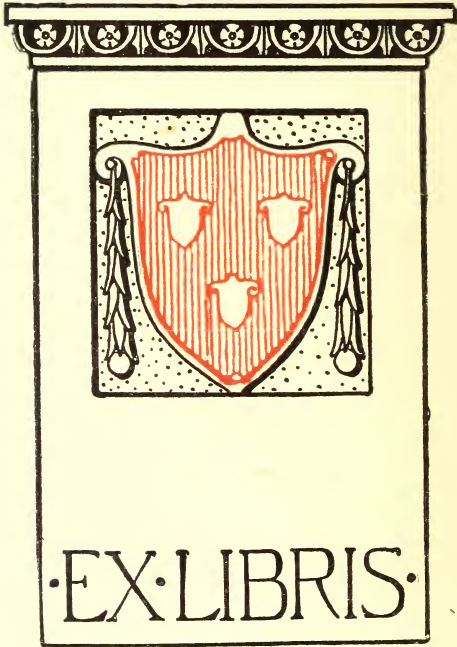


DIE KUNST
HERAUSGEGEBEN
VON RICHARD MÜTHER



OSCAR BIE
WAS IST MODERNE KUNST?



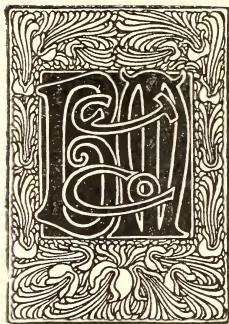
·EX·LIBRIS·

antp

alk

R/S

R -



**DIE KUNST . SAMMLUNG ILLUSTRIRTER
MONOGRAPHIEN . HERAUSGEGEBEN VON
. RICHARD MUTHER .**

. EINUNDFÜNFZIGSTER BAND .



Digitized by the Internet Archive
in 2015

<https://archive.org/details/wasistmodernekekun00bieo>



Max Liebermann
DIE PAPAGEIENALLEE

Mit Genehmigung des Künstlers



DIE
KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD MUTHER

WAS IST MODERNE
KUNST?

VON

OSCAR BIE

MIT EINEM VIERFARBENDRUCK UND FÜNF-
:: ZEHN VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG ::

I.



IE FRAGEN, DIE ICH IN DIESER Vorlesung vor Ihnen zu behandeln habe, meine Herren, sind für eine Vorlesung im gewöhnlichen Sinne eigentlich nicht sehr geeignet. Es ist zweifelhaft, ob wir aus dem natürlichen Bestreben, uns über die Kultur moderner Kunst klar zu werden, auch eine Berechtigung herleiten können, diese Dinge mit derjenigen Gewissheit zu systematisieren, die den klaren Lehrer sonst ziert und den eifrigen Schüler befriedigt. Sie sitzen vor mir in der süßen Voraussetzungslosigkeit, die Ihrer Jugend zukommt und erwarten von mir ein fertig gebundenes Buch mit einem sorgfältigen Index, in dem Sie Ihr Leben lang nur nachzuschlagen brauchen, um Bescheid zu wissen. Und ich muss Ihnen in der ersten Stunde unserer Bekanntschaft gestehen, dass Sie in einem Irrtum befangen sind, dass ich Ihnen das nicht geben kann und darf, was Sie erwarten, und dass ich es als eine gewisse Frivolität vor Ihnen empfinde, auf einem Katheder zu sitzen und über die beweglichsten Dinge der Welt zu dozieren. Sie ziehen ihre Kollegienhefte heraus und schrauben Ihre Feder auf in der gewohnten Erwartung über moderne

Kunst so nachschreiben zu können, wie über die Stanzen des Raffael und die Porträts des Rembrandt, die in sicheren Urteilen und Daten Ihnen vorgetragen zu werden pflegen. Ich möchte Ihnen diese Gewissheiten gern geben, aber ich finde sie nicht, und jedesmal, wenn ich zu dieser Vorlesung gehe, denke ich darüber nach und finde sie noch weniger, so dass es leicht einmal passieren kann, dass meine eigne Ungewissheit mich moralisch verpflichtet, das Katheder nicht mehr zu besteigen. Heute will ich mich noch nicht zum endgültigen Verzicht entschliessen, da ich das Gefühl habe, in dem Zwange der Unterhaltung mit Ihnen mich selbst zu klären, und Ihnen gern gestehe, dass ich die Hoffnung hege, durch Ihre Gegenwart, Ihren Wissensdurst und Ihre Unbefangenheit wenn auch nicht eine regelrechte wissenschaftliche Vorlesung, so doch eine leidliche Improvisation zustande zu bringen. Wenn ich Sie dabei bitte, nicht nachzuschreiben, so ist das in unserm beiderseitigen Interesse. Es würde mich ängstlich machen, diese improvisierten Ausführungen sofort fixiert zu sehen. Es würde mir den letzten Rest von Mut nehmen, eine Angelegenheit zu behandeln, deren Wesen der Wechsel ist, die sich mir selbst heute so, morgen so darstellt und die ich nur begreife, indem ich sie erlebe.

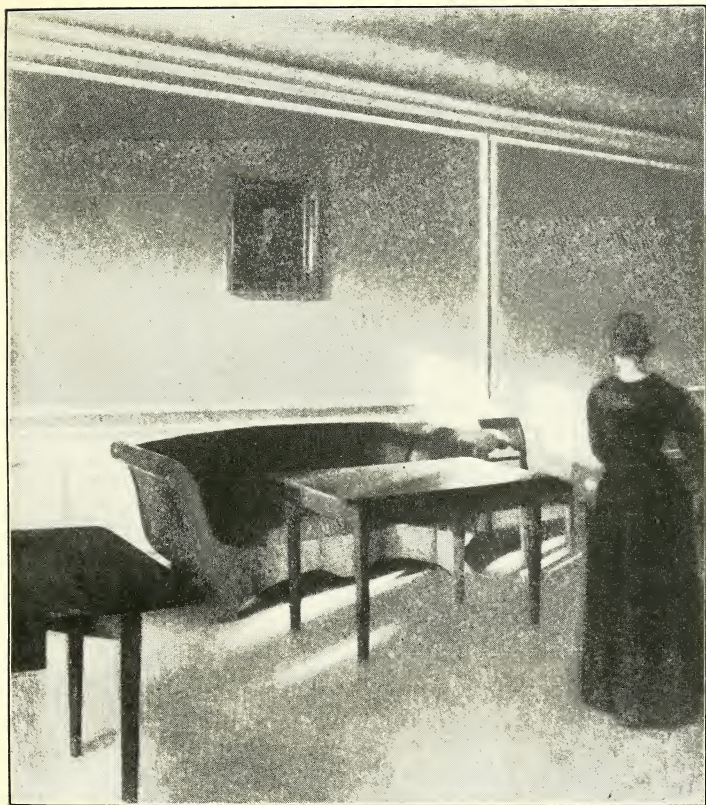
Stürzen wir uns in das Chaos der modernen Kunst, verwirren wir die widersprechenden Begriffe, vergnügen wir uns an der ganzen Paradoxie unserer Anschauungen, um die verhältnismässige Klarheit, die uns als Ziel vorschwebt, zuletzt wie die Lösung eines Theaterstücks hervortreten zu lassen, die eine Antwort so oft

scheint und meist nur eine Erleichterung ist. Ich führe Sie in den verwirrtsten aller Kunsttempel, in unsere Nationalgalerie, die seinerzeit erbaut wurde, um die epigonenhaften Kartons von Cornelius zu ehren, die man zum Mittelpunkt der ganzen Anlage machte. Die Stimmen, welche Michelangelo als ein Unglück der Kunstgeschichte ausgerufen hatten, waren gerade ein wenig verklungen. Man sah Zweck und Grösse der Kunst in den Freskoaufgaben dieses Stils und pries Cornelius als den Meister dieser Monumentalkunst. Man stellte seine goldene Büste in den Saal, der seine Kartons aufnahm, unausgeführte Bilder zu einem unausgeführten romantischen Campo Santo in Berlin; vergass, dass sie in einem undeutschen, italienischen Geiste nachempfunden waren, dass sie einem Maler entstammten, der die Farbe nicht verstand, dass sie in ihrer kühlen theoretischen Art das Publikum weit abführten von den Wesentlichkeiten unserer eigenen Kunst. Die goldene Büste von Cornelius war der traurige Zeuge aller Folgen dieser Voreiligkeit, wie sie spätere Jahrzehnte empfanden. Die goldene Büste sah Segantinis Alpenpracht, Manets Impressionismus, Klingers raffinierte Amphitrite, Trübners und Leibls tiefgewurzelte Stämmigkeit in der Reihe der Neuerwerbungen vorbeidefilieren, die eine grausame Ironie gerade vor ihre Augen hinstellte. Sie rührte sich nicht und wartete auf die Tage der Auferstehung. Gehen Sie vor diese Büste und befragen Sie ihre versteinerten Gesichtszüge nach der Zukunft. Sie wird schweigen, wie sie es bisher getan. Vielleicht denkt sie, dass das Gesetz der Wiederkunft in der Kunstgeschichte besser erprobt sei

als im Menschenleben und man ihr wieder Opfer darbringen werde, wenn die Renaissance der Renaissance reif sein wird, wie die Renaissance der Antike schon dreimal reif wurde. Einmal nur zuckten schmerzlich ihre Lippen, als nach Menzels Tode einige handfeste Männer kamen und sie, was noch nie geschehen, wirklich hinaus-trugen, um Platz zu schaffen für diesen Riesen in Zwergproportionen. Und einmal noch sollen ihre Lippen gelächelt haben, als man da unten die bleiche rosige Pietà Böcklins aus dem Keller holte, in dem sie jahrelang auf ihren grossen Tag gewartet hatte, sofort eine ganze Böcklinkollektion gründete, mit Richard Muther jeden Fehlstrich Böcklins für eine Fälschung erklärte und dennoch erleben musste, dass wenige Jahre darauf die Besucher, durch eine moderne Kampfschrift stutzig gemacht, mit argen Zweifeln und Verlegenheiten dieser Galerie des Farbenpoeten, der dem unfarbigen und unpoetischen Cornelius mit Emphase gegenübergestellt worden war, aus dem Wege gingen. Finden Sie dies merkwürdig genug? Wenn wir die Erde geologisch betrachten, geben wir jeder Schicht ihren Charakter und Wert. Die Geologie eines Museums aber ist der Niederschlag einer solchen Wandelbarkeit und Parteilichkeit in den Anschauungen, dass das Gebäude kaum noch den Namen eines Musenhains zu verdienen scheint.

Vielleicht sind Sie in Ihren jungen Herzen von der Parteiwut unserer Tage selbst schon so zerfressen, dass Sie das Groteske dieser Situation kaum noch gewahr werden. Vielleicht laufen Sie selbst schon durch unsere Ausstellungen, die Tasche voll mit den beliebten Eti-

WILHELM HAMMERSHOI.



INTERIEUR.

ketten der Schlagworte, die Sie leichtsinnig auf die Kunstwerke kleben, in der Meinung, ihren Wert damit abzustempeln. Ich muss Sie noch mehr verwirren, um Ihnen die Widersinnigkeit dieser Methode zu beweisen.

So führe ich Sie durch eine Reihe von Kunstsalons, wie sie sich zufällig gerade in unserer Stadt präsentieren und lasse mir diesen Zufall zu Hilfe kommen, um Ihnen einen neuen geologischen Querschnitt zu zeigen. Da ist bei Schulte ein dänischer Maler zu sehen, Hammershoi, einer der stillsten, friedlichsten Menschen, den Sie sich denken können. Sie werden vor seinen Bildern in der Seele ruhig. Er malt Menschen und Stuben und Dächer und Chausseen, dass man sieht, er hat sie erst geliebt, ehe er sie malte. Er wartete, bis sie ruhig wurden, fast altmodisch ruhig, mit grossmütterlichen Möbeln, verstaubten Kupfern, unbeweglichen Bewohnern, die viel Zeit haben, nähen, musizieren oder bloss so warten. Alles schläft, und der Maler hat ebenso Zeit, wie seine Modelle, es bis ins Allerfeinste durchzuzeichnen, die Sonnenstäubchen vor den weissen Fenstern, die miteinander flüsternden Bäume der Wege. Diese eigentümliche schlafwachende Tätigkeit gibt seinen Werken zugleich die Peinlichkeit sicherster Durchführung wie die Distanz einer fernen Traumvision. Er ist ein moderner Stimmungsmaler und seine Stoffe können ihm nicht alt genug sein, so dass er selbst uralte griechische Reliefs als eine graugrüne Museumsstimmung zu gestalten weiss. Sie fragen mich: ist das moderne oder alte Richtung? Sie fragen mich umsonst, die Alten werden seine Technik, die Neuen seine Anschauung

für sich in Anspruch nehmen. Sie zerstören sich mit dieser Frage einen seltsam gemischten Genuss. Folgen Sie mir zu Cassirer, wo sich wieder einmal der viel umkämpfte berühmte Pariser Impressionist Monet in einer ganz prachtvollen Gesamtausstellung darbietet.

Sie haben noch nie ein Bild von ihm gesehen und treten vor ihn hin, nachdem Ihnen der Erste ins Ohr gesagt hat, dass die Impressionisten in Paris vorbei wären, der Zweite, dass sie ganz pariserisch und also undeutsch wären, der Dritte, dass sie nur mit der malerischen Intelligenz experimentieren und die heilige Poesie, die Böcklinsche Poesie, vermissen liessen. Ich sage Ihnen etwas Viertes: die Anschauung der Impressionisten, die den subjektiven Vortrag über die stoffliche Bedingtheit stellt, ist so nordisch, so germanisch wie Hals und Rembrandt, und ihre Poesie ist so erhaben über jeder Sinnfälligkeit Böcklinscher Prometheus- und Toteninsellyrik, wie Hofmannsthal über Felix Dahn. Ein blaues Haus, ein schimmernder Wald, ein paar Pinien, das Gesicht einer alten Frau, eine gotische Architektur sind die Reizpunkte. Aber wie wandeln sie sich unter seiner Hand. Die helle Mittagssonne scheint auf die Kathedrale von Rouen, und tausend unbestimmbare grüne, rote, gelbe, violette Lichtfunken tanzen in diesem Glanze zwischen dem Stein und dem Malerauge, eine Unsumme von heissem, glitzerndem Licht, die er in einer fabelhaften Technik wiederzugeben versteht, dass kaum ein Teilchen der Lichtapotheose verloren zu gehen scheint. Ist dieses Sonnenbild Technik, ist es Poesie, ist es französisch, ist es deutsch? Lesen Sie die Feuil-

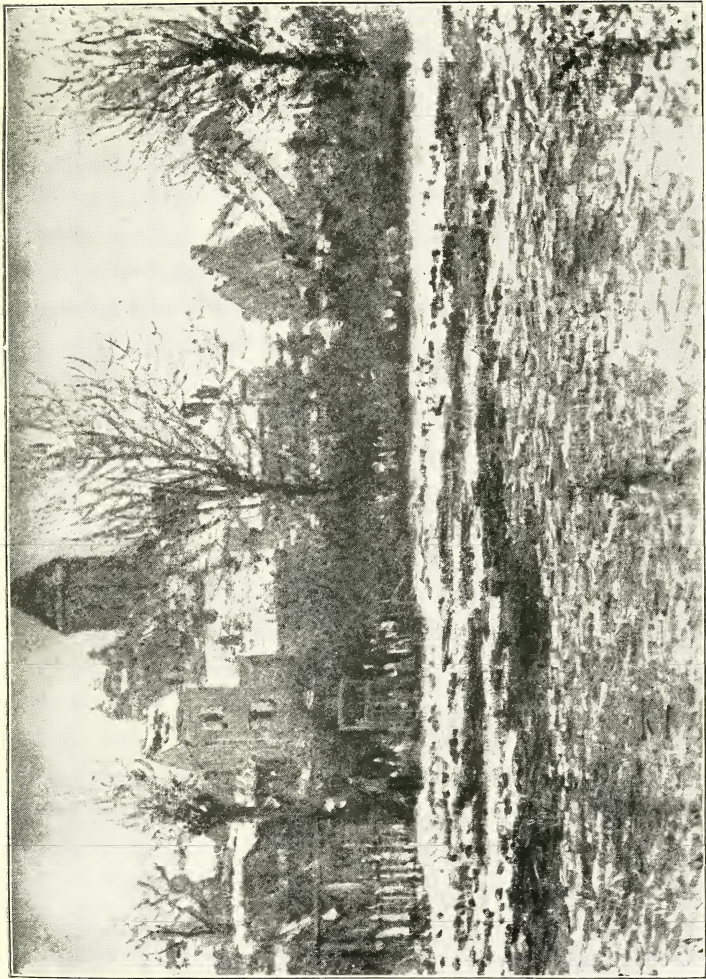
letons, die für und gegen die Impressionisten geschrieben werden und Sie werden eine Generation kennen lernen, die nicht würdig ist, diese Bilder zu erleben.

Ich muss um Verzeihung bitten, dass ich mich eben etwas engagiert habe, aber Sie werden mich nicht missverstehen, wenn ich Ihnen versichere, dass mir nichts unbegreiflicher erscheint, als dass dieser Impressionismus eine Partei, ein Schlagwort werden konnte. Es gibt Augen, die ihn nicht sehen, nicht fühlen, und sie haben ihn gezwungen, sich als einen Gegenkönig aufzuspielen. Selbst in der Partei dieses Gegenkönigs gibt es solche, die ihn nur für einen Techniker halten und ihre Organe für seine geheime, aber starke Poesie nicht ausbildeten. Wer hat recht? Hat überhaupt jemand recht? Es gibt Leute, die in Böcklins Venus Genitrix einen hellen Rausch südlicher Farbe, etwas positiv Dionysisches erleben; es gibt andere, die Böcklins Art für die besondere deutsche Kunst halten; es gibt noch andere, die dieses Bild als flau und phantasielos empfinden. Wer hat recht? Wenn das Kunstwerk, wie ich Ihnen aus meiner heiligsten Erfahrung versichern kann, dann am grössten ist, wenn es für uns den grössten Lebenswert bedeutet, haben wir dann ein Recht oder gar eine Pflicht, die eine Lebensbedeutung vor der anderen hochzuheben und aus Überzeugung andere Überzeugungen zu töten? Wir werden jeder eine Partei, preisen unsere Erlebnisse und beföhden, missverstehen, bespötteln die anderen. Herrscht die Logik über der Kunst? Herrscht die Reife über den Urteilen? Murillo wäre dann längst als ein seichter populärer Künstler aus der Geschichte ausgestossen,

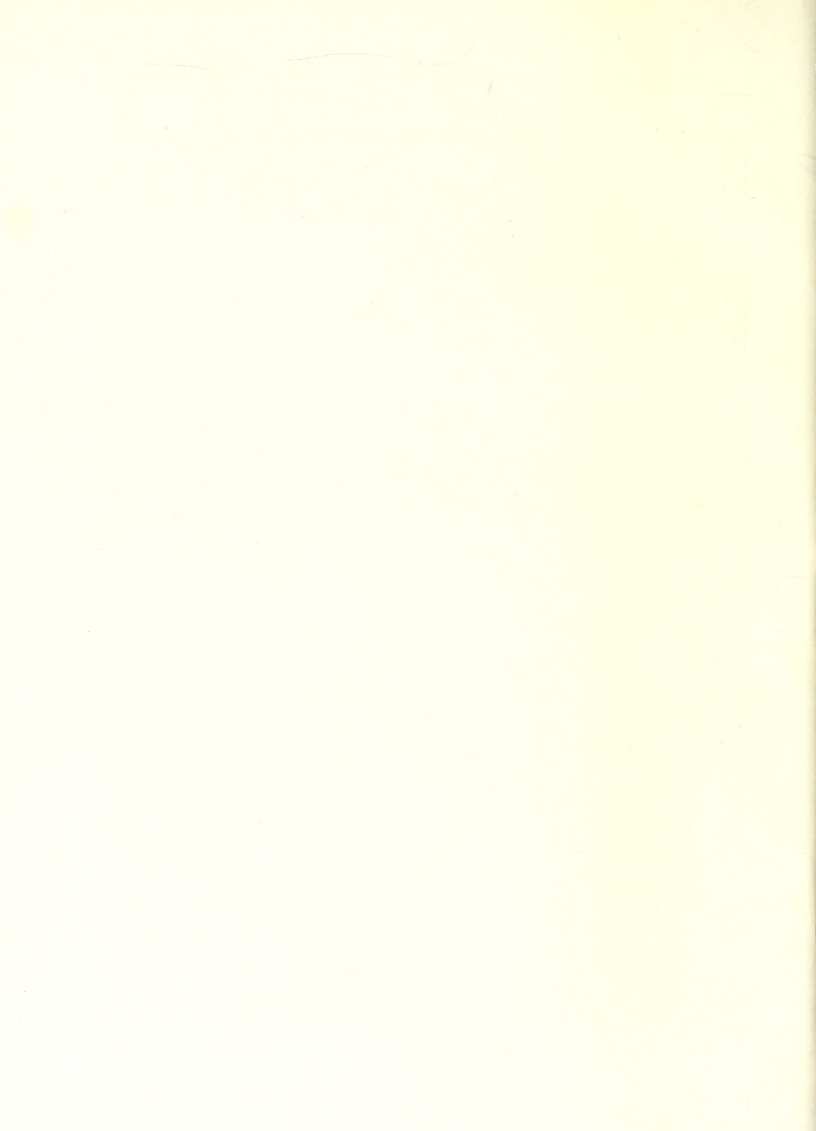
Salvator Rosa als ein Genie der Bewegung und Farbe wäre aufgerückt. Ist die Majorität entscheidend, wo wir doch wissen, dass die Minorität recht hat? Wozu gibt es in der Kunst Prädikate, wenn sie doch keine Geltung beanspruchen dürfen? Werden Sie nicht unruhig. Ja, wir sind verstrickt, wir sind Partei, wir sind rechthaberisch, aber wir wollen doch sehen, ob wir nicht für diese unwillkürlich ausbrechende Empfindung einen Grund finden können. Lassen Sie uns die Verwirrung nur so gross machen, dass wir uns erretten müssen, um nicht zu ertrinken.

Folgen Sie mir zum Schluss noch zu Gurlitt. Eine schöne grosse Ausstellung von Hans Thoma ist da eingerichtet, die so reinlich und feierlich wirkt, dass man nicht glauben sollte, sie sei dem Streit der Meinungen irgendwie unterworfen. Hören Sie. Ein stiller Mann malt alte freundliche Städte und gute deutsche Landschaften, aber er wird von seiner Generation nicht anerkannt, bis ihn die berüchtigten Modernen, die seinem ganzen Wesen fremd sein müssten, auf den Schild heben. Er wird ein Hauptstreiter der Sezession, die im Laienbewusstsein als eine Filiale der Pariser Kunst gilt. Er selbst steht dieser impressionistischen Art gänzlich fern und hält sich für den Vertreter einer nationalen Anschauung, obwohl mancher Kritiker ihm italienische Elemente seiner Erziehung nachweisen möchte. Er fabuliert, wie Altdorfer, christliche Märchen und Phantasien von Liebesgärten, Ritterprinzessinnen, symbolischen Tieren und menschlichen Fabelwesen, aber man wirft ihm vor, dass er das alles vortrage, wie ein Schulmeister,

CLAUDE MONET.



LANDSCHAFT.



der zu seinen lieben Kindern spricht. Und während ihn einige Wortführer des neuesten Geschmacks als eine unmoderne Seele ein wenig beiseite zu schieben versuchen, beginnt er ein paar Landschaften in so entzückend hellen und luftigen Tönen, dass man ihn wirklich für einen Sezessionisten halten könnte. Nun setzen Sie sich vor seine Bilder und suchen Sie langsam diese Begriffsverwirrung zu vergessen. Es wird jetzt Zeit dazu sein. Schlagen Sie sich die Worte Modern, National, Sezession, die Sie so oft in den Zeitungen gelesen haben, aus dem Kopf. Denken Sie daran, welche Ärgernisse uns heute diese Etiketten bereitet haben. Es ist gut, dass ich Sie zuletzt zu Thoma führte, der wie kein anderer mitten in der Linie steht. Sie sind mit mir durch ein Gestrüpp gegangen, gehen Sie mit ihm durch heitere Wiesen, schattige Täler, in das naive Paradies, unter den ganz gemeinen Wasserfall, zu den Säemännern und Bogenschützen, bücken Sie sich an die Quelle, nackten Geistes, rein vor Gott, trinken Sie und schämen Sie sich nicht Ihrer Jugend vor diesem guten Lehrer. Lassen Sie sich nicht von mir, sondern von ihm seine Kunst erzählen, und dann wollen wir weiter miteinander verhandeln — nächste Woche.

II.



ICH HABE SIE DAS VORIGE MAL in einiger Verwirrung zurückgelassen und bilde mir ein, dass Sie in der Zwischenzeit nicht ohne gewisse Vorwürfe an mich zurückgedacht haben. Sie erwarteten von mir eine Klarstellung der Lage und Verhältnisse moderner Kunst und ich setze Sie statt dessen in ein Labyrinth, aus dem Sie von selbst niemals herausfinden. Sie sind degoutiert, Sie sind noch unwilliger auf die modernen Künstler, als vorher, Sie wünschen sich die Ruhe der wissenschaftlichen Betrachtung alter Kunst durch nichts gestört — und dennoch, ich sehe es an Ihrer Neugierde, Sie hängen an diesen Dingen der Gegenwart. Die Lust am Leben, Mitschaffen, Mitverstehen lässt Sie nicht los; jeder neue Tag bestürmt Sie mit einer Frage und Sie sind nicht eher ruhig, als bis Sie die Antwort gefunden haben. Ach, ich gestehe Ihnen, ich bin nicht anders. Ich verrate Ihnen: in unserem Alter liebt man seine Zeit nicht mehr so stürmisch, wie in dem Ihren, aber man liebt sie sicherer, als einen Besitz, als eine Verständigung, als Bestätigung der Dinge, die wir ersehnen, und derer, die wir hassen

— und wenn ich vor Ihnen meine Gedanken über diese Zeit ordne, so bin ich diesem leisen Zwang dankbar, der auch mir etwas von der Ruhe über den Wogen bringt, den Stern im Chaos verheisst.

Ich möchte Sie heute bitten, damit wir unsere ganze Frage auf eine gute Schaukel setzen, die Verwirrung einmal von dem Standpunkt einer Wissenschaft anzusehen, die zunächst unseren Zielen etwas fern zu liegen scheint — national-ökonomisch. Diese nützliche Wissenschaft beschäftigt sich mit der Frage, wie Produktion und Konsumtion, Angebot und Nachfrage zu regeln sei, und sie hat dabei immer eine Produktion vor Augen, die schon in Hinsicht auf diese Nachfrage ins Werk gesetzt wird, von Anfang an mit ihr liebäugelt, ihr dient, sie hofiert und berücksichtigt. Selbst was die Natur an Obst, Getreide und Gemüse scheinbar ahnungslos ans Licht bringt, wird von ihr unter Zucht gestellt, und dieser verschwenderischen Göttin wird schnell der Glaube genommen, dass sie noch eine Willens- und Produktionsfreiheit besitze. Nun denken Sie sich dieses System einmal auf die Kunst angewendet. Sie wissen, wie der moderne Künstler schafft, Sie kennen diesen Träumer und Phantasten, der die Kühnheit besitzt, ganz aus seinen Intuitionen zu produzieren und das Innerlichste und Ungebundenste gerade für gut genug hält, um es der Welt anzubieten. Er lodert vom heiligen Feuer, wenn er schafft, er fühlt sich eins mit der Allmutter, er sieht Offenbarungen in sich wirklich werden, die er selbst kaum geahnt hat; er züchtet seine Einbildungskraft und Originalität, setzt sich in eine Klosterzelle

geistiger Askese und fängt den Strahl himmlischer Eingebung auf. Alle grossen Werke moderner Kunst sind auf diesem innerlichen Wege gekommen, Manet und Rodin, Feuerbach, Böcklin, der Menzel der 40er Jahre, Leibl, Uhde, Segantini — nehmen Sie jene psychologisch so interessanten, heute so markanten Anregernaturen, deren impulsive Menschlichkeit uns fast mehr gibt als ihre unvollkommene Kunst, Cézanne, Marées, Munch, van Gogh — gehen Sie die wirklichen Eroberernaturen durch, Sie werden sehen, dass sie alle von dieser geheimen Quelle getrunken haben und ohne Auftrag, ohne Wunsch eines Anderen sich durch sich selbst zu ihrer Mission erzogen haben. Das ist heute Kunst. Es ist ein wunderbar überflüssiges, nirgends begehrtes und gar gerufenes Produkt, eine mystische Erbschaft grosser Naturen, eine heilige Erbsünde der Geister, an der sie sich leiden und erfreuen sehen, ohne etwas dafür oder dagegen tun zu können. Denn keine gleichartige Nachfrage steht diesem Angebot gegenüber. Niemals hat es in der Wirtschaftslehre ein Angebot gegeben, das so schwierig einzuordnen und zu züchten wäre. Man müsste es auf Kosten eines Staates pflanzen, den man sich nicht vorstellen kann, auf Pensionen setzen von unendlicher Paradiesesfreude, — Sie wissen, dass es dies nicht gibt. Sie wissen, dass die armen Künstler ihre Hände ausstrecken und um eine national-ökonomische Ausgleichung flehen. Sie wissen, dass diese blutenden Märtyrer nicht in ein Asyl aufgenommen, sondern zu Königen ausgerufen werden wollen. Die Welt ist mit Kunst gedüngt, die Kultur ist ohne Kunst

HANS THOMA.



Verlag der Photograph. Union in München.

SCHWARZWALDSEE.

nicht mehr denkbar, sie ziert Reichtum und Macht und Lebensfülle — so nehmt uns doch, rufen die Künstler, wir arbeiten ja für euch, wir sterben ja für euch. Und die Nachfrage antwortet: wir trauen euch nicht, wenn ihr jung seid — wir werden euch taxieren, wenn ihr alt werdet — und euch bezahlen, wenn ihr tot seid. Obst und Gemüse essen wir gern frisch, Stoffe und Hölzer verarbeiten wir skrupellos, die Kunst aber müssen wir uns überlegen. Ob ihr leben wollt oder nicht, schert uns so wenig wie das Schicksal der Wolke.

Sie lächeln über diesen anmutigen Dialog, über den unsere Nationalökonomie in die grässlichste Verlegenheit gerät. Sie lächeln über einen der tragischsten Zwiespalte im modernen Leben. Vielleicht hat ein höheres Wesen das Recht hierüber zu lächeln, das sich über alles Unglück damit trösten kann, dass das Rechenexempel zuletzt doch aufgeht. Wir aber haben gar kein Interesse an einem für uns unendlichen Resultat einer periodischen Algebra, wir sehen nur die Schwierigkeiten der Rechnung selbst, sehen die furchtbaren Kämpfe, die hier zwischen dem freiesten Produkt und dem un-freiesten Konsum sich abspielen, sehen die Verzerrungen, die dadurch in die Entwicklung der Kunst und der Künstler gebracht werden, die Kompromisse, die täglich stattfinden, um Existenzmöglichkeiten zu schaffen, durch welche uns wieder das alte Spiel von Hoffnung, Enttäuschung, Selbstbetrug, Affiktion, Intelligenz-Industrie auf einer neuen Walze repetiert wird. Wir dürfen uns nicht die Augen verbinden: wir sehen auf der einen

Seite die neue Freiheit, auf der anderen die Bestellungskunst, dort das rührende Angebot, hier die grausame Nachfrage, dort die Illusion der Selbständigkeit, hier die Tradition des Kunstcredits, dort die Moral der Persönlichkeit, hier die Unmoral des Standesbewusstseins — eine Kunst, die dadurch zum Leben kommt, dass sie eigenmächtig ist, und dadurch am Leben erhalten wird, dass sie selbstlos ist.

Die Kunst, die zuerst ein spielendes und schmuckfreudiges Kind war, ein unschuldiger Zeitvertreib, ein Überschuss der Natur, wird sehr bald von den Machthabern und Siegern der Erde in ihren Dienst gerufen. Es ist kein grösseres Werk in der Hellenenzeit und in der Renaissance entstanden, das ein Künstler aus dem unbändigen Drang, sich von einer inneren Vorstellung zu befreien, geschaffen hätte. Zuerst war der Auftrag, dann kam die Kunst. Die Sieger in den Festspielen, der Erbauer des Tempels, der Fürst, die Kirche, die Gemeinde bestellen ein Werk, das zu ihrem Ruhme dient, und sie benutzen selbst religiöse Stoffe, um unter ihrer Entschuldigung ihren eigenen Triumph zu feiern. Wenn Phidias den olympischen Zeus und Michelangelo die sixtinische Kapellendecke arbeitet, so erfüllen sie einen Auftrag, der sie natürlich nicht hindert, die Seele der Kunst zu entfalten. Wird ihnen das Seelische, das Persönliche zu wichtig, so stehen sie manche Ärgernisse aus, die grossen Italiener vom Papste, Rembrandt von den Schützengilden, aber die Besteller bleiben doch die Massgebenden. Sie haben wenig Sinn für die selbständige Bewegung und intuitive Charakterstärke der

Kunst, die ein heimliches, vegetatives Leben führt, oder richtiger gesagt, die offiziell gar nicht vorhanden ist. Sie ist erst von uns entdeckt, aus den alten Werken herausgezogen und als eine Vorahnung und erste Regung unserer Ideale bewundert worden. Für den Triumph der verflochtenen Fürsten interessieren wir uns wenig und haben bestenfalls ein gewisses Dankgefühl gegen sie, weil sie schliesslich die Kunst, die wir so fanatisch lieben, erhalten und in die Kultur eingesetzt haben. Wir empfinden nur die Verlegenheit: die Kunst ist nun einmal ein Lebenswert geworden, wir werden sie auf lange Zeit nicht mehr entbehren können, sie ist erwachsen, emanzipiert, ihrer eigenen Ursprünglichkeit bewusst — und doch steht immer der Pathe daneben, der sie in die Welt einführt und von seiner Vormundschaft nicht freiwillig zurücktreten will. Sie hat die Kinderjahre, die Schuljahre hinter sich und doch lassen sie die Eltern noch nicht ganz heraus. Es ist ein Familienstreit in ihrer Wohnung ausgebrochen: ist sie frei oder ist sie bestellt? Wir haben es erkannt: sie möchte frei sein und ist doch aus wirtschaftlichen Gründen nicht unabhängig vom Verkauf, von der Bestellung, von der Nachfrage — sie ist in einer wenig wirtschaftlichen, dynastischen Zeit in das Getriebe der Kultur eingereiht worden und steht nun, da man anfängt sich wirtschaftlich zu ordnen, in einer furchtbaren Schwierigkeit dar, so gar nicht geeignet für eine Technik des Konsums, eine Tänzerin aus Temperament, mit begehrlischen Augen und glühendem Eigensinn, die immer wieder kontraktbrüchig wird, weil ihr das Engagement die Lebenskraft,

diese unsagbar reine, gesetzlose, sich selbst genügende Daseinsfreude begrenzt.

Nicht wahr, nun übersehen Sie die Lage der Kunst in unseren Tagen. Sie ist frei und unfrei zugleich, jenes aus ihrer Natur, dieses aus Kultur und Vergangenheit. Unsere Zeit ist in keiner Sache einseitig, sie ist ihrem Wesen nach zweiseitig, sie treibt Tolstoi und Nietzsche gleichzeitig, den Aristokraten und Sozialdemokraten, das Warenhaus und das Detailgeschäft gleichzeitig in ihren Extremen, sie bringt zum erstenmal zwei Dimensionen in alle Angelegenheiten, die eine frühere Epoche in ihrem naiven Stilgefühl eindimensional fasste. Sie entwickelt die Freiheit der Kunst durch ihren Gegensatz und die Unfreiheit durch wiederum ihren Gegensatz, und die Gegensätze schaffen, fördern, unterstützen einander. Sie polarisiert sich. Neben ihrem Freiheitsdrang kultiviert sie den heimlichen Besteller, der sich Käufer nennt, und schmeichelt ihm bald bewusster, bald unbewusster. Und sie hat den richtigen Besteller, den die Kunst vor seinen Wagen spannt, auch nicht abgeschafft, sondern im Gegenteil in einer ganz eigentümlichen neuen Form wieder aufgerufen. Wenn Sie die künstlerischen Interessen unseres Kaisers nicht unter Parteistandpunkten betrachten, sondern als einen Kulturwert oder als eine Zeiterscheinung, so erkennen sie in ihm den Mäcen der Renaissance in einer letzten epigonenhaften Gestalt, die noch einmal riesenhaft drohend aufzuwachsen scheint, ehe sie für immer verschwindet. Perikles und Louis XIV. sind in seinem Blute, die huldigende Auffassung der alten Kunst ist sein Standpunkt, das Organ für die

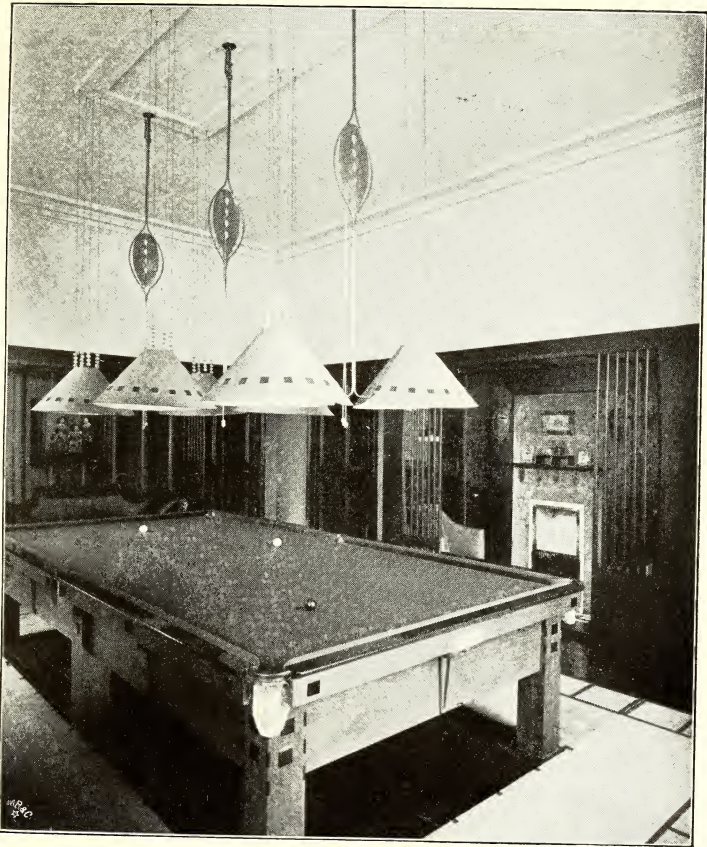
MELCHIOR LECHTER.



ORPHEUS

ORPHEUS.

CHARLES R. MACKINTOSH.



BILLARDZIMMER.

Kultur persönlicher freier Schöpfung schweigt vor dem Willen, die Kunst zur Dienerin des Staates zu machen. Ich will, sagt er. Ich will, dass unsere Grossen durch Denkmäler geehrt werden, wie einst in der Renaissance. Ich will, dass meine Ahnen, jeder im Stil seiner Zeit, die Allee des Sieges flankieren. Ich will, dass die Kirchen schnell und hoch aufgeführt werden, da der Sinn für Religion zu wecken ist. Ich will, dass die neueren Bestrebungen, die Kunst zu einer privaten Pflege persönlicher Interessen zu machen, im Sinne unserer guten Überlieferungen ihre Verwendung finden. Er denkt nicht daran, dass ein Stipendium aus einer Wagnerstiftung für die jährliche Aufführung einer neuen Oper an seinem Geburtstage ein zeitgemässeres Denkmal wäre, als die komische und misslungene Szenerie am Tiergartenrande. Er vergisst, dass der Tiergarten kein fürstlicher Park mehr ist, dessen Alleen mit römischen Kaiserbüsten dekoriert wurden, dass die Nymphen und Venusse des 18. Jahrhunderts gestorben sind, dass nicht mehr Luna auf Watteapärchen scheint, sondern der Mond auf Schutzleute, und nicht mehr Rosen über weisse Statuen, sondern Steine nach Fürstenbildern geworfen werden. Er vergisst, wieviel grösser und religiöser ein einziger, unvollendeter, kolossaler Kirchentorso des Mittelalters gegen alle unsere Schnellbauerei und Fertigmacherei wirkt. Er sieht nicht, dass die tätige, strebende, freie moderne Kunst nur durch seltene Zufälle in seinem Dienst geschichtliche Taten vollbringt, sondern dass es schwache Überläufer und unselbständige Geister sind, die ihm helfen, seinen dämonischen Drang

nach einer Verewigung in der Kunst gefahrlos ins Werk zu setzen. Nein, dies alles ist nichts für ihn, es trifft ihn nicht, es reut ihn nicht, es stört ihn nicht, er ist in Renaissance erzogen und seine Hand weist mit der Sicherheit römischer Päpste der Kunst die Wege, die er für richtig hält. Bedenken Sie wohl: einer, der Wege weist, der Bestellungen gibt, muss so sein, er muss konservativ fühlen, Traditionen fortsetzen; und dieser grandiose Besteller, den ich Ihnen als das Muster seiner Gattung vorführte, hat eine ganz eigene neue Art gefunden, durch seine Bildhauer seine persönlichen Ideen auszuführen, seine Hand zu ver Hundertfachen und selbst ein Künstler zu sein, indem er andere es sein lässt: er übertrumpft die Renaissance, da er als moderner Mensch das Motiv der Bestellung zu einem persönlichen Dokument ausbildet, und die persönlichen Wünsche dann der Öffentlichkeit als Denkmäler wieder zurückgibt. Es braucht Ihnen nicht einer der Herren Markgrafen zu gefallen, aber Sie werden nicht leugnen können, dass hier der interessanteste Bestellertypus vorliegt, alt in der Struktur, neu im Ornament, ein vom Schicksal nicht übel erfundener Gegenpol zu den unbegrenzten Träumen des freien Künstlers.

Es bleibt mir heut noch übrig, Ihnen eine eigentümliche Wirkung dieser Polarisation der modernen Kunst vorzuführen, die Sie als chemisches Experiment interessieren wird. Sie lesen oft in den Zeitungen die Herzensergüsse von national gesinnten Männern, die aus Patriotismus glauben, alles Pariserische und Englische zugunsten einer wahren und echten deutschen

Kunst ablehnen und die Schwärmer moderner Bestrebungen wie Verräter des Vaterlandes brandmarken zu müssen. Ich will Ihnen zeigen, in welchem schweren Irrtume sich diese Patrioten befinden. Ich liebe die deutsche Seele, jene tiefe herzliche Versenkung in einen Stoff, ohne Pose, ohne Theater, ich liebe Schumann und Dürers Passionen und weiss die Blumen zu schätzen, die auf diesem Felde blühen. Aber ich halte die nationale Beschränkung der Kunst für eine historische Unmöglichkeit. National waren die alten Florentiner, Sienesen, Nürnberger, Niederländer; sie schufen in einem durch Rasse und Klima beschränkten Stil, den auch die Grössten nicht überschreiten durften, wenn sie nicht als Irrsinnige oder Unverständene ausgeschaltet werden wollten. Aber seitdem Rom, eine Stadt, die wie Berlin keine eigenständige Kunst, doch sehr viel Kunstbedürfnis besass, von den Zeiten der Sixtus V. und Julius II. anfang, die provinziellen Künstler zu einer gemeinsamen neutralen Aktion zu versammeln, hebt eine interlokale Bewegung an, die langsam über Paris, Vlamland, ganz Europa sich ausbreitet und zu einer ganz eigenartigen Auseinandersetzung der nördlichen und südlichen Rasse führt. Gewisse Individualitäten, wie Rubens oder Heemskerck, finden sich darin nur durch die Grösse ihres Genies oder die Phantastik ihrer Einbildungskraft zurecht, das gewöhnliche Individuum musste erst die moderne endliche und vollkommene Internationalität abwarten, um die nationale Beschränkung gänzlich aufzugeben. Sehen Sie, wie sich die Ingredienzien verschoben und geteilt haben: früher war man national, heute ist man

international und individuell. Das Nationale hat sich gespalten, es hat seine Mission erfüllt, es wird zweidimensional mit unserer ganzen Kultur. Die Internationalität, die wohlüberlegte Errungenschaft von drei nicht törichten Jahrhunderten, ist eine Grundlage unserer Kunst geworden. Verwandte Geister fühlen sich in geheimer Zwiesprache von Paris nach Berlin, von Japan nach Spanien. In jeder Stadt sitzen sie untereinander, die Formnaturen, die Farbendichter, die Naturanbeter, die Impressionisten, Zeichner und Maler und Gewerbekünstler, und ein heiliger Freimaurerbund eint sie über die Grenzen. Aber gerade deswegen, gerade wegen dieser neuen Mischung und Vielfältigkeit ist dem Individuum eine Freiheit gewährleistet, wie nie zuvor, und — Sie geben mir recht: das Individuum hat nun eine so viel grössere Möglichkeit und Sicherheit, auch national zu sein, als es die alte geographische und lokale Bedingtheit je erlaubte. Thoma, Steinhausen, Haider sind deutscher, als es die Deutschen waren, sind spezifisch deutsch, absichtlich und bewusst deutsch, weil sie es als Persönlichkeiten sind. Die Nationalität war ein Stil, heute ist sie eine Überzeugung. Sie ist nicht der Feind des Impressionismus, sondern eine Form neben ihm, wie es viele Formen gibt, noch lange nicht genug. Alles ist persönlich, und die Persönlichkeiten grüssen sich und dulden einander über die Länder. In demselben Masse, in dem die Persönlichkeit ungebundener wurde, ward ihre Landschaft, ihre Heimat weiter, der Bedarfs- und Konsumentenkreis vergrössert sich, die Weltwirtschaft tritt für die Lokalwirtschaft ein, dem schärferen Angebot

antwortet eine breitere Nachfrage, und so wiederholt sich in gewissem Sinne geographisch, was sich schon in engeren Sphären gespalten und gegengestellt hat.

Sie sehen, ich kann den heutigen Akt unseres Stückes schon mit einem versöhnlicheren Schluss enden, als den vorigen. Doch wird es nötig sein, den Konflikt zuerst noch weiter auszubauen, um unsere Meinung nicht bloss friedlich zu gestalten, sondern sicher und wohl zu begründen.

III.



IR SITZEN VOR EINER SCHAUKEL. Auf der einen Seite schwingt der neue freie Künstler, der sich in der Lage befindet, seine subjektivsten Träume in Produktion umzusetzen, und durch manche schöne Fälle die Hoffnung in sich nährt, sich mit der Zeit auch durchzusetzen — auf der anderen Seite der brave, akademische, in die Disziplin der Kunst eingereichte Arbeiter, der seine Bestellungen ausführt und selbst, wenn er noch keinen direkten Auftrag besitzt, doch durch die ganze Art seiner Kunst den ideellen Besteller, den wartenden Käufer voraussetzen darf. Jener ist ein Revolutionär, dieser ein Beamter. Sie wissen, dass die lebende Kunst sich nicht bloss aus jenen zusammensetzt, sondern dass die grösste Anzahl der unsere Ausstellungen füllenden Maler und Bildhauer aus dieser Gruppe sich rekrutiert, wirkliche oder heimliche Beamte sind, die nicht schaffen würden, wenn sie nicht die Absicht hätten, zu verkaufen, den Wünschen des Publikums zu dienen, Bestellungen zu effektuierten. Da es ihrer sehr viele sind, haben sie es nicht so einfach. Sie geraten in einen starken Wettbewerb und, wenn sie dabei kein Glück haben, schlagen

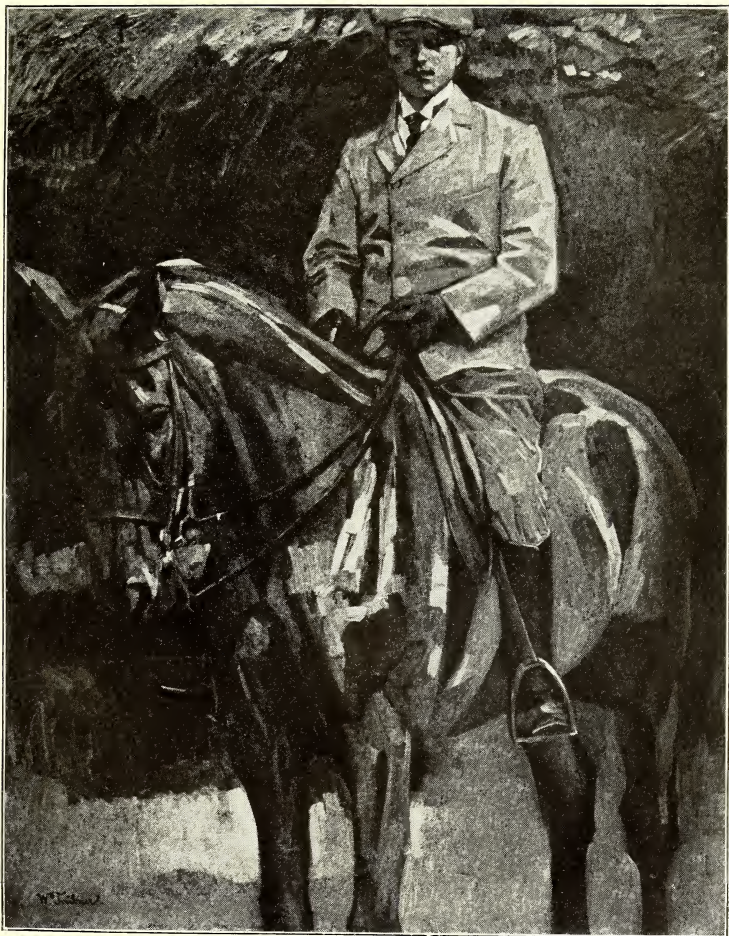
sie sich auf die Künstlerbrust. Sie halten sich für die offiziellen Vertreter ihrer Branche und bemitleiden die anderen wegen ihrer aussichtslosen Einbildung. Sie sind die Fahnenträger der Überlieferung, die als bestellte Künstler ebenso aus vergangenen Stilen übrig blieben wie ihre Gönner, die sich uns das letzte Mal vorstellten. Sie sitzen auf ihren Rechten und kämpfen, wenn es nötig ist, gegen eine radikale Freiheit. Sie fühlen sich geehrt, wenn sie Minister malen und einen Markgrafen meisseln dürfen. Sie glauben oder machen glauben, dass der Auftrag einer Exzellenz besser die Höhe ihrer Kunst beweist, als zehn Jahre vergeblichen Wartens. Man kann sie nicht aus der modernen Kunstkultur wegstreichen und ich darf sie an dieser Stelle am wenigsten ignorieren. Ich darf nicht parteiisch sein, ich habe Ihnen die Lage der Dinge wahrheitsgetreu und ohne Hass und Liebe zu schildern und muss mir fortwährend bewusst sein, die Stange jener Schaukel so in der Mitte zu halten, dass sie gut balanciert und Sie das Gefühl haben, den Schwerpunkt der modernen Kunststatik zu treffen.

Darum ist es meine Pflicht, Ihnen von beiden Seiten ein Musterexemplar zu entwickeln, die gelungenste Form des Künstlers in jenem und in diesem Sinne vorzuführen und ihren Charakter nicht bloss durch die Kunst, sondern auch durch das Leben leuchten zu lassen, das sich seinen Stil prägt wie das Temperament des Schaffens. Es gibt dazwischen viele Stufen, viele Typen, die auf der Schaukel hin- und herrutschen, bald in der Kunst, bald im Leben, bald im Einen durch das Andere

Dilettanten sind, und dazu dienen, das Chaos der heutigen Zustände noch mehr zu verwirren.

Der freie Künstler, um diesen zuerst zu betrachten, ist seinem Wesen nach improvisierend. Ein Reiz trifft ihn aus der Natur, Felder mit Arbeitern, Kinder in Gärten, Brücken über Kähnen, verschneite Flussufer, weisse Häuser unter Kastanien, und er gibt sich rücksichtslos und rückhaltslos diesem Reize hin, greift zur Farbe und sucht den flüchtigen Eindruck festzuhalten, oder zum Ton, um die huschende Empfindung irgendeiner im Lichte auftauchenden Körperlichkeit zu modellieren. Er improvisiert. Je selbständiger seine Anschauung ist, desto eigener werden die Formen seines Ausdrucks sein. Es liegt ihm daran, von dieser Improvisation auszugehen, ihre Flüssigkeit und ihre Frische zu erhalten. Der Stoff in der Natur interessiert ihn von Minute zu Minute weniger, er spielt auf dem Klavier der Wirklichkeit seine eigene Empfindung, sein Vortrag wird ihm zur Ausdrucksform, sein Augenmass zur Dimension, sein Farbenrausch zur Einheit, und er ist zufrieden, wenn er die Natur zu seiner eigenen Sprache gezwungen und dabei kein anderes Handwerk gebraucht hat, als die spezifische Flecken- oder Fadenmanier seines Pinsels oder Stiftes zu einer persönlichen, unmittelbaren, unverwischten Verständigungsart auszubilden. Er bestimmt die Form des Bildes von dem Ausschnitt, der ihn reizte, seine Farbe von dem inneren, nicht dem äusseren Konzert und der in sich balancierenden Harmonie seiner Töne, seine Technik von seiner Art, sich auszudrücken. Man nennt dies gewöhnlich Impressionismus. Aber impres-

WILHELM TRUBNER.



Photographie Bruckmann, München.

HERRENBILDNIS.

sionistisch ist jede Kunst, die Konturzeichnung eines Tieres, die blaue Farbe eines reflektierenden Wassers, die Perspektive eines Raumes ist eine enorme Impression und Abstraktion. Hier handelt es sich nicht um diese konventionelle Impression, sondern um die einzelne, persönliche, und ihr Wesen ist, dass sie sich zu einer Meisterschaft des Improvisierens entwickelt, dass sie aus dem Improvisieren, wie ich Ihnen zeigte, Form, Farbe, Technik ausbildet. Der Künstler lebt in diesem Momente nur in sich, er liebt sich fanatisch, er hasst jeden Anspruch der Aussenwelt, der Natürlichkeit, der Konsumenten. Er liebt den kleinsten Strich seines ihm in die Hand gewachsenen Pinsels, die Illusionen seines zwinkernden Auges, die aufklingende Symphonie dekorativ abgezogener, wesentlicher und nun millionenfach nuancierter Farbvaleurs, alles dies, was er sieht, er schafft, er umändert, er helllichtig durchblickt, alles dies liebt er in dem Augenblick mehr, als die geringste Gunst des Lebens. Er kann sich sein Leben nicht zimmern, solange er sich treu bleibt. Auch seine Lebenskunst ist eine improvisatorische, aber darum doch eine Kunst. Er wartet auf das Glück und, wenn es kommt, genießt er es intensiv, und wenn es nicht kommt, so sehnt er sich und leidet und dichtet intensiv. Er ist der Triumphator des Augenblicks, der für ihn den goldenen Himmel zeigt, da ihn der goldene Boden trivialisieren und entnerven würde. Kennen Sie diesen Künstler der Improvisation, seine Freuden im Rausche des Schaffens und seine Leiden im Fluche der Dispositionslosigkeit? Lesen Sie die Briefe van Goghs, in

denen der Lebenssaft der Kunst zerkocht wird; sammeln Sie die Geschichten von Toulouse-Lautrec und den Montmartreleuten, in denen seltsam gemischte Existenzen aufbrausen. Lassen Sie sich nicht durch Schlagworte von Richtungen des Verständnis dafür verderben. Begreifen Sie darin die hohe Kunst der Improvisation, die aus unserer Musik schwand, um in unserer bildenden Kunst sich wunderbar zu konsolidieren. Sie treten vor die Heuhaufen irgendeines solchen Meisters. Was geht Sie der Heuhaufen an, haben Sie sich je für Heuhaufen interessiert, würden Sie zwei Meilen laufen, um einen Heuhaufen zu bewundern und sehe ich Sie so aufmerksam und gedrängt vor mir, um Ihnen von einem Heuhaufen etwas Materielles, Körperliches zu erzählen? Nein sie kommen zu mir, um diese eigene Berührung einer Seele zu fühlen, diesen Rausch, den mir eine kleine Zuckung der modernen Malerei verursacht, mit mir zu kosten, an der ganzen Unvorbereitetheit, mit der ich Ihnen dies vortrage, an der Improvisation und momentanen Auffassung und Gestaltung sich zu entzünden, weil Sie fühlen, dass diese Wirkung von Seele zu Seele Ihnen eine viel grössere Belehrung und Erleuchtung gibt, als alle stoffliche Aufzählung von Daten und Werken. Nun, wenn ich mich in Ihnen nicht täusche, so stellen Sie sich mit derselben Erwartung und Empfindung vor jene bescheidenen gemalten Heuhaufen, die einem Künstler nur zum Vorwande wurden, seine grosse Improvisationskunst in der Erfassung harmonischer Spiele, des Licht- und Schattengewebes, des inneren Gesichtes musikalischer Schönheiten zu prüfen und zu

bewähren. Die Heuhaufen sind das Schild seiner Vorlesung. Was er ihnen sagt, ist nur er selbst, seine Musik und seine Form, und so wirkt er von Seele zu Seele frischer, packender, überzeugender, als wenn er in Missachtung seiner Kräfte sich die klägliche Mühe gegeben hätte alle Spuren seiner Improvisation zu tilgen, um den Schein einer Naturkopie vorzutäuschen.

Ich glaube fast, ich bin etwas parteiisch geworden, und ich bitte dafür um Entschuldigung. Schon rücke ich sachte die Stange der Wage wieder in die Mitte, damit mir der entgegengesetzte Typus nicht unverdienterweise in den Himmel fliegt.

Dieser andere Künstler verlangt von Ihnen weder, dass Sie die unverständlichen Tupsen und Striche seines Bildes durch eine gehörige Entfernung für Ihr Auge ausgleichen, noch überhaupt, dass Sie auf irgendeine Forderung oder Neuerung seinerseits eingehen. Er malt auf dem Niveau der bestehenden Übung und Erfahrung. Ein weisses Mädchen, eine schwarze ältliche Dame, ein Herr im Reitkostüm, ein General in Tropenuniform steht vor ihm als Modell und er porträtiert sie so, wie sie der Durchschnitt der modernen Auffassung ohne Mühe und Umschaltung für Wirklichkeit nimmt. Wir alle sehen die Wirklichkeit nicht mit unseren animalischen Augen, sondern mit der ganzen Summe von Kunst, die uns übergeben wurde und anerzogen wurde. In jeder Umsetzung eines Modells in ein Bildnis steckt unbewusst die ganze Reihe von Porträts, die wir gelernt und beurteilt haben. Dieser Maler hat den Instinkt und die Kunst für die Einhaltung des Niveaus. Es liegt ihm nicht,

zu schaffen, sondern nur zu erhalten. Er gibt keine Rätsel der Individualität auf und keine Probleme einer Neuordnung. Er malt so, dass diejenigen, die sein Bild bestellten, aus dem mittleren Kunstgefühl zufrieden sind, und die noch keins bestellten, zum Kaufen Lust bekommen. Ist er ein Lebenskünstler, so weiss auch er, freilich im genau entgegengesetzten Sinn, aus diesen seinen Qualitäten sein Leben zu gestalten. Er kennt seine schwachen Kräfte und baut sich aus ihnen die Grundlage seiner Existenz. Er fährt morgens in die Stadt und porträtiert. An Aufträgen mangelt es nicht und er erhält sich durch solide Arbeit den Ruf, der sein künstlerisches Kapital ist. Aber diese Malerei, die er selbst nicht höher als ein Handwerk einschätzt, ist ihm nur Metier. Nachmittags kehrt er in sein Haus zurück, freut sich seines Gartens und des angeworbenen Geländes bis zu den fernen Hügeln, schnitzelt an irgendeiner jahrelangen Bastelei um einen Schrank, bespricht mit dem Metallarbeiter die Kupferplatten für die Tür, baut sich ein rotsandsteineres Schloss, malt sich eine nackte Figur auf das Fenster und legt reale durchsichtige Stoffe darüber, umkränzt den Speiseraum mit einem Fries bunter Genien, zeichnet sich seine Buchstaben und Verzierungen für seine Werke, verbessert die Steinradierung, emailliert Töpfe und Bilder, schlossert, gärtner, musiziert, spielt Theater, dichtet, stiftet Automobilrennen und liebt seine Kinder, malt seine Familie und beschäftigt seinen greisen Vater in den Betrieben aller Handwerke, die er auf seinem eigenen Boden installiert. Gewiss, manche Holzarbeit ist geschmacklos, manche

AUGUSTE RODIN.



DER KUSS.

Repräsentation protzig, mancher Topfhenkel unmöglich und alles Email oft roh und unkultiviert, aber er ist der König seines Landes und hat sich, da er nun einmal systematisch und populär veranlagt ist, in einem wahrlich nicht kleinen Stile über dem Beruf eine Lebensform geschaffen, die in ihrer architektonischen Sicherheit imposant wirkt. Er geht von Kaiser zu Kaiser und ist doch nur sein eigener Untertan. Er ist ein Sucher und Versucher, aber er hat die Experimente an die Peripherie seines Lebens gesetzt. Weder atmet er in ihnen, noch kämpft er um sie. Die Ruhe seiner Existenz bleibt beneidenswert unangetastet in der Eitelkeit dieser Welt. Wenn Sie nach England kommen und reif sind für die Abschätzung einer persönlichen Energie ohne ästhetische Einseitigkeit, werden Sie nach Bushey gehen dürfen und diesen Mann sich ansehen. Er heisst Herkomer und ist aus Landsberg am Lech.

Nun haben Sie die beiden Typen: den schwärmenden Improvisator, der die Palette des Lebens und der Kunst in den gleichen Farben anlegt und selbst vom Zufall sich zu tollen Streichen gern locken lässt, und den Vertreter der herrschenden massiven Meinung, der im besten Falle die Kunst als Beruf nimmt und darauf seine Existenz vertrauensvoll zimmert. Mannigfaltig sind die Vermischungen und auch die Verwechslungen beider Dispositionen, bald wird persönlicher Beruf für Kunst gehalten, bald persönliche Kunst für Beruf, bald Unpersönliches für Persönliches, und es fließt viel Blut um die Missverständnisse, die aus einer Vergleichung freien Schaffens und handwerklicher Arbeit entstehen.

Ich habe Sie immer darauf hingewiesen, das eine um das andere nicht zu verachten und zu bedenken, dass in einem Gebiete, das zugleich Kulturausbau und Freiheitspatent ist, notwendigerweise Elemente konventioneller Art mit solchen revolutionärer Ungebundenheit sich mischen müssen. Jene könnten nicht existieren, ohne dass diese den Boden für sie stampfen, und diese nicht, ohne dass jene für sie die Zusammenhänge und wirtschaftlichen Beziehungen herstellten. Man nennt im Volksmunde gern die Traditionellen „alte Richtung“ und die Persönlichen „neue Richtung“. Welcher Unsinn, nicht wahr? Man könnte ebenso die feuchte Erde alte und die Blume moderne Richtung nennen. Richtungen sind es überhaupt nicht, sondern Temperamentsunterschiede, Unterschiede der inneren Mission und der Kulturarbeit. Gross können beide sein, klein beide, gut beide, schlecht beide. Ich erinnere mich aus der letzten Moabiter Ausstellung an ein Bild eines Düsseldorfer Malers Fritz, das in traditioneller Weise eine sonnige Herbstlandschaft darstellte mit einer vorzüglichen Fertigkeit, diesen zerriebenen Duft der kalten Schönheit festzuhalten. Es kümmerte sich niemand um das Bild, man warf es zur Düsseldorfer Akademie und schalt es alte Richtung. Aber in dieser rührenden, fleissigen Eröberung einer Naturstimmung lag für mich ein viel stärkerer Eindruck, als manches moderne Herbststück mir hervorgerufen hatte. Wir haben mehr davon — und für wen ist die Kunst als für uns und unsere Lebenswerte? — uns von der Richtungsmacherei loszusagen. Unsere politische Erziehung hat uns verdorben, hat uns

überall Parteien eingeredet, wo es gar keine gibt. Die Politik mag glauben, hier sei Recht und hier Unrecht — die Kunst steht darüber, sie hat nichts mit Logik, mit Beweisen zu tun, sie kommt aus einer Quelle, die früher entspringt, vor den Bezirken der Verstandeschlüsse, sie gibt uns Lebensstärkung oder gibt uns keine, man kann sie nicht in Parteien und Fraktionen einteilen und muss es jedem überlassen, seinen höchst-eigenen Mund an ihre Frische anzusetzen. Lassen Sie sich von keiner Politik vorschreiben, welche Richtung Sie in der Kunst zu lieben haben. Lieben Sie oder hassen Sie das Werk an sich, unterhalten Sie sich mit ihm still und tief und unbefangen, und pflegen Sie Ihre eigene ästhetische Kultur an der Macht der Persönlichkeit und auf dem Niveau Ihres Verständnisses. Welche unmöglichen Parteien hat diese politische Wut geschaffen! Sie hat den Pleinairisten erfunden, der angeblich die Richtung verfolgt, in der freien Luft nicht so wie im Atelier, sondern mit allen Finessen der Luft- und Lichtreflexe zu malen. Wie kann dass eine Richtung sein? Man malt im Zimmer und in der Luft mit den nötigen Reflexen und Abtönungen, oder man malt nicht so. Luft war immer auf den Bildern, nur hat sie sich gewandelt, wie alle Mittel der Darstellung. Reflexe waren immer darauf, nur haben sie sich verfeinert und spezialisiert, überall, in jedem Milieu. Lionardo kennt die Luft, Fragonard kennt sie, Vermeer kennt sie, Gainsborough kennt sie — vielleicht lieben wir sie mehr wie jene, aber wir treiben doch keine Politik mit einem so subjektiven und körperlosen Medium. Ist die Luft hell

oder dunkel? Sie ist um 1880 dunkler, um 1890 heller, 1840 blauer, 1900 roter, sie ist unser Besitz wie alle die Qualitäten, die uns die Natur grossmütig überlässt, damit wir in ihren Beziehungen unsere Musik ausströmen. Schieben Sie alle Verwirrungen auf diese Zerstörung durch die Politik. Die Tradition kann im feinen Empfinder etwas höchst Persönliches, die Persönlichkeit im Konventionellen etwas höchst Dekoratives werden, Hellas und Rom feiern ihre dritte und vierte Auferstehung in den zartesten modernen Seelen, und Impressionisten beten vor dem Altar des Velasquez, Hals und Goya. Suchen Sie das Werk des Künstlers, wie Sie die Seele eines verwandten Menschen suchen, gleichviel ob er auf dem Katheder sitzt oder mit Ihnen durch den Wald spaziert. Wenn irgendwo, so deckt sich in der Kunst Beruf und Wesen, Etikette und Natur so ungerne und schwierig, dass Sie Ihr halbes Leben verlieren würden, wenn Sie in der Meinung, dieses Reich stelle einen Parteienkampf dar, sich für eine Fraktion entscheiden und den einzelnen mit Haut und Haaren in den alten oder den neuen Moloch hineinzwingen wollten. Man verliert dabei Lebenswerte und gewinnt nur Systeme. Ach, viele von Ihnen kamen zu mir und dachten ein solches System zu bekommen. Statt dessen zerresse ich Ihnen selbst die paar Schlagworte, unter denen Ihnen bisher die moderne Kunst serviert worden ist. Ich öffne Ihnen Abgründe und verbiete Ihnen Brücken. Ich spalte Ihnen Konflikte und nehme Ihnen die Partei. Sie werden mir sagen, dass jener individuelle Genuss des Werkes, den ich Ihnen empfehle, nichts Lehrbares sei und von

EUGEN BRACHT.



HOCHGEBIRGSKIEFERN.

der Reife und Disposition des inneren Stoffwechsels abhängen. Ich weiss es, und doch weiss ich, dass ich Ihnen viel sage, indem ich Ihnen schon dies sage. Dass ich Sie bewahre und einstelle. Vielleicht wird mancher von Ihnen durch diese Darstellung in seinem Gemüte verwirrt, noch verwirrter als er vorher war, und verzweifelt an sich, hält sich krampfhaft an das Wrack seines Schiffeleins und schreit zu mir, dass ich ihn unglücklich gemacht habe, indem ich ihm das Buch nahm und dafür die Lettern schenkte. Nun ich kenne diese Opfer. Jedes Semester bisher kam dieses Opfer zu mir, jedesmal hiess der Märtyrer anders, jedesmal wollte er dasselbe: so wie ich sein, systemlos, unbefangen, improvisatorisch lieben und hassen — so wie ich sein! Ich wusste, dieser Mann war geliefert. Er war geblendet vom Geiste der Unordnung und sah nicht ihre Kultur. Er wurde unglücklich und scheiterte. Er war nicht reif zur Selbsthilfe. Aber ich sagte mir: ich gebe meinen Hörern die Wahrheit oder ich höre auf zu dozieren. Ein Opfer fällt, aber die Starken werden aus meiner Stunde gehen mit einem Gefühl, dass sie reicher wurden, dass ihnen die Augen sich öffneten, dass sie nicht nach mir schreien, sondern in sich hineinrufen, sich fragen, antworten, bilden, jeder nach seiner Art. Nur zu diesen Starken spreche ich, solange ich überhaupt noch sprechen darf.

IV.



ICH LADE SIE HEUTE DAZU EIN, diesen uniformen und langweiligen Saal, in dem wir uns immer versammeln müssen, zu verlassen und eine kleine Landpartie zu machen. Die Natur, die wir jetzt von neuem wieder einmal gottesdienstlich verehren, hat eine so ganz andere, ewige Uniformität, dass sie mit desto grösserer Ruhe und Sicherheit das Walten individueller Empfindungen zulässt, je mehr sich die Kinder der Kunst an ihren Busen werfen und ihre verschiedenen Schmerzen ihr anvertrauen. Wir gehen die Havel entlang auf der kunstvollen kleinen Gebirgschaussee, die von Spandau nach Wannsee führt und die Wunder dieser Gegend wie in einem Album nacheinander aufschlägt. Frische Luft streicht um unsere Stirn und wir fühlen den Atem der ewigen Mutter. Wir kommen an die merkwürdige Stelle, wo die Havel ein weites Bassin bildet, Wiesen in holländischer Manier absetzt, Hügelschluchten aufsteigen lässt nach dem Muster des Ostseestrandes und einige Kiefern, die dem Westwinde von Jahrhunderten standhielten, in Beethovenscher Grösse entwickelt. Schon sitzt ein Maler

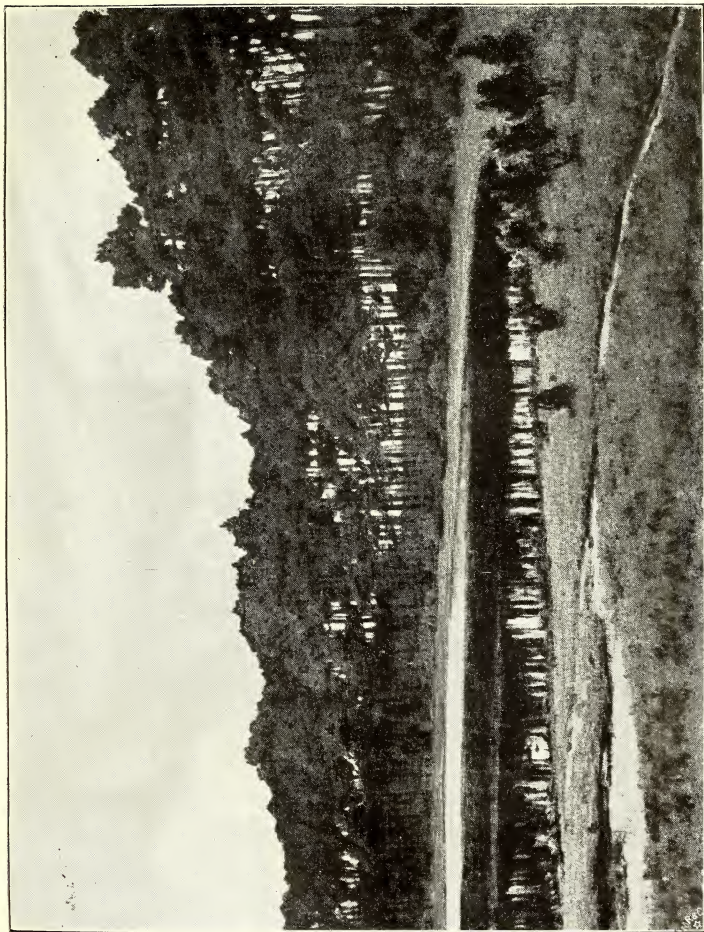
da und seine Leinwand zeigt die heroischen Formen dieser Natur, ein Epos der Landschaft in weiten graugelben Farben mit trotzigem, heldenhaften Bäumen, bewegtem Wasser und melancholischen Wolken. Er erzählt uns stolz, er sei ein Schüler von Bracht. Daneben sitzt ein zweiter, dessen Bild eben erst anfängt, Form zu erhalten, da er, wie er sagt, den Abend noch mehr abwarten will. Er nimmt die Ufer unter einer scharfen stilisierenden Beleuchtung, die die Sonnen- und Schattenflecken ballenartig absetzt und die rötlichen Stämme wie die leuchtenden Ständer dieses Lichtfederspiels dazwischenpflanzt; der Himmel ist von einer heiteren Ruhe und einige Segel gleiten über das Wasser, wie schweigsame Vögel. Seinen Lehrer nennt er freundlich Leistikow. Ein dritter richtet sein Auge auf die stille Herde, die den kleinen Wiesenfleck abgrast, er setzt Tiere und Hirten in einer nach vorn zu dunkelnden Tönung vor das struppige Grün und legt die Wälder als blaugrünbraune Konturen perspektivisch um die Ränder des blaugrauen Sees, über den die feuchte Luft begütigend daherstreicht. Liebermann ist sein Ahne. Der vierte kommt eben jetzt erst zur Stelle, packt einen genial verworfenen Pastellkasten aus, stellt eine Pappe auf die Knie und wartet, bis die andern weggegangen sind, nachdem er brummend und singend wohl zehnmal versucht hat sich zu setzen, zu stellen, hier oder dort anzufangen und ungesehen an die Arbeit zu gehen. Jetzt ist der Augenblick gekommen, die Sonne hinterlässt einen Fond von übereinandergelegtem Rot, Gelb, Grün, Blau; der Boden zieht die letzten grünen, blauen,

braunen Töne in ein tiefes Schattenreich ein und die Kiefern werfen, durch die geheimnisvolle Stunde angeregt, ihre dunklen massigen Wipfel auf tiefblauen, geschwungenen Raketen vor die leuchtende Himmelsglut. Wir wissen, dass dieser Vierte ein Uryschüler ist, aber er verschweigt uns den Namen.

Es antworten die Künstler nebeneinander verschieden auf dieselbe Frage der Natur, und die Natur neigt ihnen allen gleichmässig den Kopf, gibt ihnen allen recht, heute diesen, morgen wieder anderen, dem braven Albert Hertel, dem fluoreszierenden Kurt Hermann, dem plakatbreiten Kayser-Eichberg, jedem in seiner Art, wenn er nur eine Art hat und den Weg vom Auge zur Hand findet. Und jeder von ihnen beruft sich auf die Natur und auf die Freiheit und behauptet sich, beweist sich, und widerlegt mit oder ohne Wissen und Worte den andern.

Und so hören wir wieder die Schlachttrompete. Jeder eine hat Recht und jeder andere hat Unrecht. Mit Recht. Aber, da hier nicht Logik, sondern höhere Tugenden wie Reife, Genialität, Stärke und Kraft entscheiden und doch der ganze Streit einen industriellen oder ökonomischen Anschein erweckt, so vergisst jeder, dass er nur dann im Sinne seiner Persönlichkeit Recht hat, wenn er zugleich im Sinne der anderen Persönlichkeiten Unrecht hat. Er muss das vergessen, wenn er ein Künstler ist, und nur wir haben es hier so leicht von unserer Loge aus, seine schöne Verblendung zu sehen und zu bewundern. Er setzt sich durch, er wagt es gegen die kompakte Masse der anderen. Er erklärt

WALTER LEISTIKOW.



WALDSEE.

den anderen Ichs den Krieg. Solange deren Werke im Atelier waren, waren sie seine Brüder und er verfolgte sie gar nicht, oder mit wohlwollender Neugier. Aber das Kunstwerk hat zwei Lebenssphären: diese eine im Atelier, von der beglückenden Konzeption an bis zu der schmerzreichen, aber seligen Geburtsstunde und den ersten privaten Freundlichkeiten, und dann die zweite, von seiner Fertigstellung an, in der Wirkung auf Laien, auf Künstler, in der Ökonomie des Marktes, in den Erfolgen seines wahren Werts und den Missverständnissen der Sensation, der zufälligen Bezüglichkeiten, in den Einschätzungen der Kuriosität, den Schiebungen der Preise — ein zweites Leben, das oft ganz unabhängig und ganz unterschieden vom ersten seine selbständige Bahn läuft, oft selbst in den innerlichsten Wirkungen von äusseren Mächten bestimmt. Gegen diese kompakte Masse laufender Kunst hat die Kunst selbst täglich anzukämpfen, heut als freie mehr denn je. Die Kunst vor der Geburt des Werkes ist stets die erregte Feindin der Kunst nach der Geburt. Diese Kinder kennen ihren Vater nicht mehr, ja sie schaden mitunter dem eigenen Vater und dieser wiederum flucht ihnen und verstösst sie. Jedes freie Werk, das der Verzückung und dem Liebesrausch eines göttlichen Augenblicks entstammt, hat die Erbsünde des Daseinskampfes auf sich genommen, gegen fremdes und gegen eigenes Blut.

Dieses aber ist die grausamste Schlacht von allen, die wir erlebt, die Schlacht der Persönlichkeit gegen die Persönlichkeiten, der einzelnen Freiheit gegen die

Kultur der Freiheit, des Künstlers gegen die Kunst. Gegen die neue Kunst und gegen die alte. Jedes existierende Bild raubt dem Maler von demselben Leben, das es zugleich wieder begründet und festgelegt hat. Jedes erhaltene Werk alter Meister nimmt ihm ein Stück seines eigenen Meistertums.

Unsere Hochschulen führen Sie in die alte Kunstgeschichte ein. Sie werden grossgezogen in der Achtung vor Rafael und Rembrandt, und selbst ein kleiner Pesellino wird Ihnen als wichtiger und massgebender hingestellt als irgend ein Bild eines modernen Meisters. Es ist dies schön und gut und nützlich, aber es liegt eine unermessliche Gefahr darin für die Unterschätzung der Gegenwart. Ich predige Ihnen die Liebe zu dieser Gegenwart. Ein Augenblick in einem lebendigen Atelier, eine leise Berührung mit der schaffenden Kunst muss Ihnen alles aufwiegen, was die Kunstgeschichte aufgestapelt hat. Sie müssen lernen an die Gegenwart glauben und an der Vergangenheit zweifeln, statt umgekehrt. Wir alle sind berufen, nicht Tote zu erwecken, sondern Lebende aufzurichten. Die ganze Üppigkeit unserer Museen nützt uns nichts, wenn wir nicht den heiligen Glauben an unsere Zeit und ihre Vervollkommnung haben. Gegenwart und wieder Gegenwart ist unsere Mission, unsere Liebe, unsere Existenz, und sich als Heutigen und Morgigen zu fühlen, berechtigt uns erst die Kultur auch des Gestrigen zu pflegen. Der Künstler ist der neidische Verehrer des Museums. Er wünscht, auch so einer zu sein wie die da, die ihm die Luft wegnehmen. Schmerzlich sieht er Millionenwerte an

den Wänden hängen, die einst für ein Tausendstel ihres Preises in den Handel gingen, sieht die bescheidenen Bildchen holländischer Steuereinnehmer, Bürgermeister und Schankwirte durch die Konstellation der Kunstgeschichte auf Vermögenswerte steigen, von deren einmaligen Zinsen jene Männer und, was ihn noch mehr angeht, er selbst leben könnte. Er sieht das Museum aus Pietät, aus Historizismus, aus Sammlerlust und um einigen wenigen Menschen ein paar Stärkungen zu geben, Summen aufwenden, die der Gegenwart entzogen bleiben, die den Toten nichts nützen, die heute in lebendige Kräfte umgesetzt werden könnten. Verstehen Sie dieses Gefühl und verstehen Sie die Konflikte, die in der Seele des Künstlers sich bilden, wenn er sich sagt, dass trotzdem nur auf diese Weise das Kulturbewusstsein der Kunst erhalten wird, ohne das er selbst wieder nicht schaffen und leben kann?

Was soll er gegen die kompakte Masse der bestehenden Kunst tun? Er versucht es ein wenig, von seiner Herrenfreiheit nachzulassen und eine Gemeinschaft Lebender zu bilden, die wenigstens ökonomisch mit vereinten Kräften sich durchsetzen soll. Immer wenn die künstlerische Persönlichkeit darauf angewiesen ist im Kampfe mit der Menge sich zu behaupten, muss sie auf diese Idee verfallen. In den Anfängen der modernen Kunst, damals als in dem kleinen niederländischen Bezirk die Maler zum erstenmal die Handelsformen als eine Unterstützung ihrer bürgerlichen und freiheitlichen Kunst empfanden, traten die Organisationen von Vereinen und Ausstellungen sofort schärfer hervor. Hier

hatte kein Michelangelo Ärgernisse in grossem Stil mit Päpsten durchzukosten, sondern es handelte sich einfach darum Bilder, die im Geschmack der Zeit lagen, auf eine geläufige und bequeme Weise nutzbringend zu verwenden. Nichts ist interessanter, als solche Anfänge moderner Kunstverkehrsformen zu studieren. Hanns Flörke, der Sohn des vielgenannten Böcklinfreundes, hat sich entschlossen über dieses Kapitel der niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte ein ganzes fleissiges Buch zu schreiben, eines der wenigen Bücher, das sich nicht in gewohnter Weise mit Kunstwerken bis zu ihrem Fertigwerden, sondern mit ihnen nach diesem Zeitpunkt beschäftigt, und darum dringend der Lektüre empfohlen werden muss. Da besuchen Sie den berühmten Antwerpner Freitagsmarkt am schönen Hause des Verlegers Plantin und sehen die Bildverkäufer auf den Kirmessen; verfolgen die Schiffer, die auf den Kanälen dieses Verkaufsgut an den Mann bringen, und die Bauern, die darin klüglich ihr Geld anlegen; Sie erfreuen sich der wachsenden Bedeutung der Amsterdamer Lukasgilde, des Haagschen Vereins Pictura; wie sich in Utrecht die Maler erst 1640 von den Möbeltischlern trennen, denen sie sich heute durch die steigende Herrschaft der Persönlichkeit, auch in der industriellen Kunst, wieder so wohlwollend zuneigen, wie die Innungsgesetze die Einzelfreiheit beschränken, den grossen Meister herabsozialisieren und dem Schüler dafür die Signatur verbieten; wie sich in Hunderten von Fällen verschiedene Künstler (der Autor hat 350 gezählt) zu gemeinsamer Arbeit vereinigen; wie von der ersten Kaufausstellung

LESSER URY.



SONNENUNTERGANG
Motiv vom Grunewaldsee.

in Antwerpen 1540 diese selbstarrangierten Märkte an Bedeutung gewinnen — es ist ein sehr amüsanter Vor- spiel unseres Ausstellungs- und Vereinswesens, das an die unpersönliche mittelalterliche Innung anknüpft, um in allmählicher Entwicklung durch die Korporation gerade die Persönlichkeit zu schützen und zu fördern.

Was er an stolzer Einsamkeit verliert, gewinnt jetzt der Künstler an Rückhalt im Verein, dem er um so lieber angehört, als gerade unbedeutende und unschädliche Geister sich am besten dazu eignen, die sozialen Interessen zu vertreten und die Verwaltungsgeschäfte zu führen. Der Inferiore hat seinen Vorteil im Anschluss an die Grossen, die Grossen in der Überlassung der Geschäfte an den Impresario, und so scheinen sich für einige Zeit die Interessen brüderlich zusammenzufinden und Waffenstillstände einzutreten. Ausstellungen werden von Akademien arrangiert, und wieder von Vereinen, und beide einigen sich wieder, und eine Kunstgenossenschaft verbindet wieder alle Vereine, um die Interessen auch im Ausland zu wahren, und Völkerkongresse von Malerei werden eine Attraktion der Weltausstellungen. Und wieder regt sich von Zeit zu Zeit die Bestie des Individuums, um gegen eine verrottete Gemeinsamkeit zu bellen, und es entstehen periodisch Kämpfe mit Jureys und Reformen. Die Refusierten bilden schon in den 60er Jahren in Paris eine eigene Vereinigung und glauben sich besser geschützt, wenn sie in eine neue Ausstellungsform eintreten, die auf der Grundlage einer grösseren aktiven und sozialen Gleichberechtigung geschaffen wird. Die Sezession pflanzt sich in andere

Metropolen fort. Es gibt überall Glaspaläste und Sezessionen. Innerhalb der Sezessionen versucht man die Sonderausstellung des einzelnen Künstlers zu betonen, und das Prinzip einer mehr ateliermässigen Anordnung wirkt wieder auf die Glaspaläste zurück. Wieder neue Streitigkeiten und wieder Sezessionen von Indépendants, die öfters des Anschlusses halber in die Glaspaläste zurückkehren. Dann wieder Vereinigung der einzelnen Sezessionen zum Künstlerbund und die Revolte des Individuums innerhalb dieser neuen Korporationen. Die Privatsalons aber, durch eine mehr apodiktische Sicherheit des Redakteurs geleitet, folgen dem Sammelwesen der Zeit und erklären sich periodisch, lebende Zeitschriften, mit besonderer Berücksichtigung der Monographie. So steigt das Individuum von einem Reservoir in das andere, während diese selbst an dem grossen Triebad der Zeit je nach Hoch- und Tiefgang schöpfen und ausschütten.

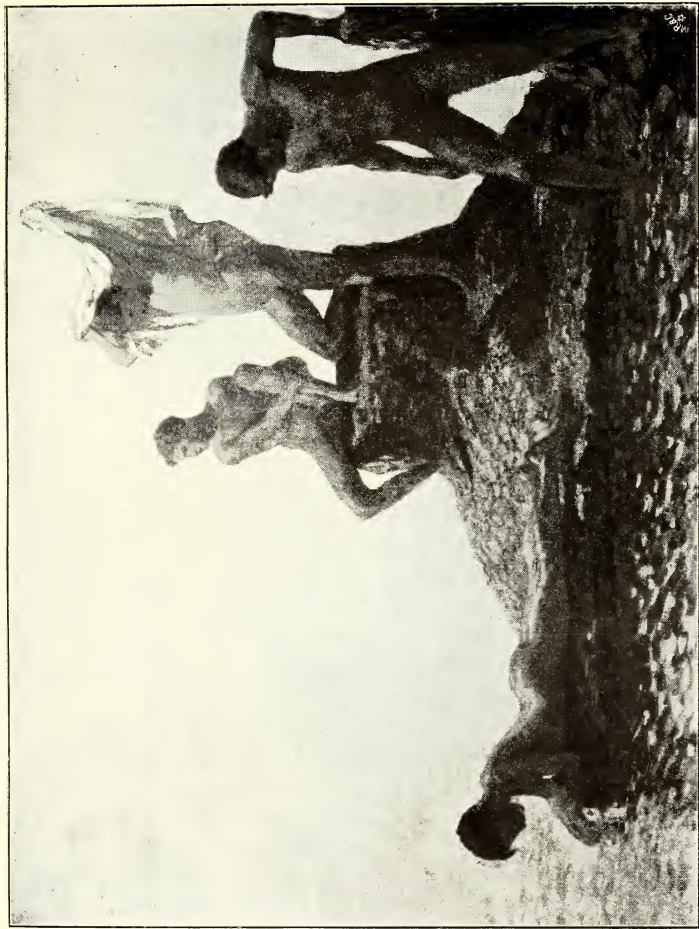
Dies ist der grandiose Weltbetrieb des modernen Vereinswesens, ein köstliches Schauspiel für den, der die einzige Macht der Persönlichkeit und die grosse Lüge dieses Sozialismus durchschaut. Was waren die Elf, als sie in Berlin revolutionierten? Es waren elf, aber niemals die Elf. Was ist die Sezession, die das Volk für eine Kunstrichtung nimmt? Es sind Sezessionierende, aber kein Katalog zeigt eine verschiedenere Schattierung von Originalitäten als der ihre. Freundschaft wird als Clique missdeutet, Gesellschaft als Partei. Es sind ökonomische Werte, den künstlerischen entgegengesetzt. Ja entgegengesetzt. Denn was sehen Sie, wenn

Sie ohne Brille diese Vorgänge betrachten? Sie sehen doch den Einzelnen immer wieder herauskriechen, sich herauskomplementieren, herausstehlen aus dem Vereine, der ihm nichts gibt, wenn er einer ist, und wenn er keiner ist, auch nichts hinzufügt. Die Pariser Impressionisten gingen ohne Verein durch die Welt. Jetzt war nicht mehr Ulenborgh aus Amsterdam ihr Meister, der einen primitiven Welthandel betrieb, sondern Durand Ruel kaufte sie auf, mit Mut und Risiko und spekulativem Geiste. Sein Weltstil war der amerikanische. Er haussierte die Preise und wartete die Konjunktur ab. Er wusste, dass die gute Sache sich mit der Zeit besser bezahlt als die schlechte, und dass der Reiz der Einsamkeit einstmals vorteilhafter sich umsetzt als die Gemeinsamkeit der Herde. Er gründete sein Weltgeschäft auf die Individualität. Und so steht er, der persönliche Künstler vor Ihnen, einer, der sich aus Freiheit zuerst wild gebärdet, der dann die Hygiene der Soziologie als nützlich anerkennt, um schliesslich wieder aus diesem gewaltigen Bassin froh aufzutauchen, äusserlich im besten Falle dadurch nur günstiger gestellt, und innerlich sicher ohne jeden Verlust an seinem wahren Eigentum. Das ist die Geschichte und das System des wundervollen Kampfes, den jede Kreatur in der Kunst gegen die andere Kreatur ausficht, ein Kampf, dem die moderne Freiheit Formen von imposanten Kompromissen und leuchtenden Selbständigkeiten verlieh, gegen die die Naivetät der Wirtschaftslage in den fürstlichen Epochen nur ein freundliches Lächeln zeigt.

Ich wollte ihnen diesen verlegenen Künstler vor-

stellen, der von sich selbst über den Verein lauter ebensolcher Selbsts zu sich zurückkehrt, heimlich oder gar offen. Es ist die Geschichte manches berühmten Pariser Künstlers und wird die manches Deutschen werden. Zum letztenmal lasse ich die Pole vor Ihnen feindlich sich spitzen! Die Freiheit und die Bedingtheit, die Ungebundenheit und die Tradition, die Lebensfülle und die Lebensnot. Sie sehen die wunderbare Frische dieses bewegten Reiches vor Ihren Augen liegen, dessen einziger Stil darin besteht, dass es keinen hat und haben soll. Gestorben ist der Stil, es leben die Stile. Was wir aber gegenüber dieser neuen Weltordnung zu tun haben, wie wir sie vermitteln und genießen, davon sollen wir uns nun unterhalten.

LUDWIG VON HOFMANN.



BADENDE JÜNGLICHE.

V.



ICH HABE IHNEN NUN GEWISS genügend die grausamen Schönheiten der Schlacht beschrieben, die die moderne Kunst schlägt, die erste und einzige Schlacht, die nicht wegen eines Vorteils oder Sieges gekämpft wird, sondern weil sie ein Wesensbestand, ein Prozess dieser Kultur ist, die sich entzweit, um zu leben. Der Glaube ist geschwunden, das Leben ist wahr geworden, und statt des Monismus lieben wir wieder Dualismus. Aber eben weil auch dieser Dualismus kein Prinzip sein soll, sondern selbst wieder sein Gegenteil ruft, hat sich eine Klasse von geistigen Arbeitern etabliert, die in seine Wirrsale eine Art monistischer Einheit zu bringen versucht und sich berufen fühlt. Das sind die Vermittler.

Die Vermittler haben eine Aufgabe, die es bisher nicht gab, weil es keine Abgründe gab. Sie haben den laufenden Prozess aller Entzweigungen zu verfolgen, sie dauernd in einen Strom zu leiten, die Einheit ihrer Gegensätze zu formen, Kunst und Publikum, Freiheit und Tradition, Internationalität und Persönlichkeit, Angebot und Nachfrage, Künstler und Künstler zu über-

brücken, vor unnötigen Gefahren und Konflikten zu schützen und als umfassende Kultur auszubauen. Der Vermittler geht zu Liebermann und hört sich ruhig an, wie er auf Böcklin redet, hört Böcklin über Menzel und Menzel über Liebermann. Er sagt sich: diese Männer haben das Recht zur Einseitigkeit, zum Egoismus, weil sie etwas leisten und dies nicht leisten könnten, wenn sie immer bloss andere sein wollten. Ich aber leiste nichts und bin daher dazu ausersehen, mit meiner kleinen Intelligenz jedem Recht zu geben und daraus ein System zu bilden, das das Bestehende und das Werden in einem heiteren Kontakt erhält. Schöne Aufgabe, ehrenvolles Ziel. Der Kampf erhält, aber er muss gelenkt werden. Ich lasse sie alle bis aufs Blut streiten, schildere dann diesen Zustand in einem Essay, versammle das Volk um mich und erkläre mit bedeutendem Zeigefinger an der Tafel der Weltordnung, wie das ward, wird und werden wird. Dieses ist meine grosse Mission im Wettstreit der Künste, das Gesamtkunstwerk moderner Kultur stets im Auge zu behalten und dem einzelnen seine rechte Stelle anzuweisen. Ohne mich wäre Babylon.

Das stattliche Heer dieser ehrlichen Makler ist in dem Masse gewachsen, als die Kunst sich emanzipierte. Die Renaissance kennt den Kritiker nicht, weil sie ihn nicht braucht. Damals sorgten die Besteller für die nötige Einheit. Heut tun es die Vermittler in einer anderen, in einer neuen synthetischen Form und dieses ist ihre wahre Existenzberechtigung. Sie schreiben in den Zeitungen, die die stummen Parlamente des öffent-

lichen Lebens geworden sind; in den Zeitschriften, die sich zu reproduktiven Salons mit allen Vorzügen und Nachteilen des Ausstellungswesens entwickelten; sie verfassen Bücher von historischer Schwere und, wie Muther, Gurlitt, Meier-Gräfe versuchen sie eine neue subjektive Objektivität, indem sie fließende Dinge mit der Zuversicht des eigenen Erlebnisses (und vielleicht ist dies die einzige Sicherheit?) auf einen breiten Boden auslaufen lassen; oder sie sitzen gar, wie ich, auf einem Katheder und versuchen aus Feuerwerk Architektur zu machen. Alles sind wir ehrenwerte Männer, die aus der Not der produktiven Unzulänglichkeit die Tugend der künstlerischen Ordnungsliebe entwickelten, wenn auch zehnmal Sokrates dem platonischen Jon beweist, dass ein Kritiker eigentlich davon lebe, nur von dem zu reden, was er nicht versteht. Jon kennt dennoch seinen Homer und Sokrates ist ein Schelm. So wenig hat Liebermann je das Ziegenweiden, Homer das Angeln, Shakespeare das Fleischausschneiden, Manet das Asphalttreten, Degas den Ballettanz betrieben, als wir das Malen und Meisseln. Aber diese sahen die Schönheit der Dinge und wir sehen die Schönheit ihrer Darstellungen. Sie sehen die Reflexe der Sonne auf dem Körper, und wir diese in ihrem Auge. Wir sind berufen diese Spiegelbilder zu ordnen und von ihrem Leben und Wirken, so wie sie selbst, einmal mehr akademisch, dann wieder impressionistisch, als Geschichte, als Anekdote, als Lyrik, als Analyse Rechenschaft zu geben, nach unserem Temperament. Wir sind die Künstler der Künstler. Diese schaffen, wir sprechen, die Menge empfindet.

Wir stehen in der Mitte und haben die Fäden in der Hand und leiten das nervöse Gespann.

Nun also, der Vermittler schreibt: Es gibt wunderbare Vermittler, die nicht schreiben wollen oder können oder brauchen, sondern nur zwischen den Grenzen ihres Lebens persönlich wirken und manchmal etwas reden und still handeln, aber sie sind selten und ungekannt. Die meisten schreiben, und im Augenblick, da sie die Feder ansetzen, merken sie, dass sich schon wieder ein Dilemma bildet. Für wen schreiben sie? Für das Publikum, nicht wahr, und über die Künstler. Ja, wenn das so einfach ginge. Auch die Künstler können lesen und sie bilden sich sofort ein, dass man für sie schriebe. Merkwürdiger Irrtum! Was würde die Natur dazu sagen, wenn sie sehen könnte und die Bilder von Monet und Böcklin beurteilen sollte? Sie würde sie einer masslosen Einseitigkeit zeihen, über die ärmliche Abstraktion der Menschenkinder lächeln und sich vielleicht für Calame und Müller-Kurzwelly erklären, weil diese ihrer Erscheinung am nächsten kämen. Gott sei dank ist die Natur blind. Die Künstler haben vor ihr den Nachteil, dass sie es nicht sind und die Reflexe, die sie auf die Vermittler werfen, für eine logische Beurteilung ihrer Kunst halten. Sie halten es nicht aus, sie müssen die Zeitung studieren. Ach, wenn sie wüssten, welche Verwirrung sie damit anrichten. Lobt sie ein Indifferenter, sind sie zufrieden; lobt sie ein Intelligenter, engagieren sie ihn auf Lebenszeit als ihren Freund; tadelt sie ein Journalist, legen sie sich die Mienen des Unverstandenen zu; tadelt sie ein Kenner, spielen sie sich als Märtyrer

HENRY VAN DE VELDE.



ARBEITSZIMMER.

auf. Aus dem natürlichen Bedürfnis, sich bestätigt zu sehen, verlieren sie den Proportionssinn für diese Spiegelungen ihrer Kunst und merken gar nicht, dass die missverständlichste Kritik im selben Masse dazu dient, sie in ihrer Persönlichkeit unwillkürlich zu schärfen, als die enthusiastische Anerkennung sie in Gefahr bringt, diese zu verlieren. Sie kennen nur, wenn sie auch noch so viele Umstände machen, das Geschmeicheltsein und das Beleidigtsein, völlig berechnete Reflexerscheinungen ihrer künstlerischen Person, aber sie ennuycieren den Kritiker mit diesen Nervenzuckungen, die er weder beabsichtigt hat noch bemerken soll oder im besten Falle wiederum als Material seiner eigenen Reflexe verwenden möchte.

Das ist wirklich nicht leicht. Sie beobachten täglich diese Schwierigkeiten. Die Kritik ist heute als Einheitsbildnerin nötig, sie hat nicht mehr Auswüchse als irgend eine andere öffentliche Erscheinung, sie arbeitet fürs Publikum und schneidet in die Kunst. Es geht nicht anders, die Ärgernisse sind die Opfer ihres Berufes. Auch das ist ein nationalökonomisches Gesetz. Und denken Sie wenigstens daran, was der Künstler jeden Moment vergisst, dass der Vermittler, dessen höchstes Exemplar ich mir natürlich vorstelle, innerlich wieder von denselben Zweifeln und Illusionen geplagt wird, wie jener. Denn ist er ein Künstler der Künstler, so ist auch ihm nichts Künstlerisches fremd. Er ist ständig darauf angewiesen, wie jene die Natur, so seinerseits die Kunst umzusetzen in eine neue eigene Sprache, das Technische in Worte zu kleiden, die Stimmung mu-

sikalisch zu reproduzieren, die Verschiedenheiten in eine höhere Ordnung aufzulösen, sich mit einer Schauspielerseele in den Geist aller Pinsel und Stifte zu versenken und, wenn schon die Künstler auf ihn hören, wenigstens zu versuchen, sie zu lenken und zu bewahren, scheinbar aus Wohlwollen, in Wahrheit um die Variationen der ganzen lebendigen Kunst möglichst auf sein eigenes Thema einzurichten. Ja, er vermittelt nicht nur, er bildet Kunst. Er schafft am Reiche der Kunst, die er zu seinem Spiegelbild ausschneidet und einstellt. Er wünscht seine reflexive Seele bestätigt zu sehen, seine Vorstellungen in der Ausführung anderer erfüllt zu sehen, zu sehen, wie sein Geist Leben und Wirklichkeit wird. Der Künstler im Vermittler ruht nicht, bis er Recht behält, und seine Seele steigt die Stufen hinan vom Publikum zur Kunst, wie jene von der Natur aufsteigen. Bis man ihm vorwirft, ein Ästhet zu sein.

Wir alle müssen über uns lesen, dass wir in eine Überkultur geraten und die ästhetische Gefahr anlaufen. Wer sagt das, der weiss, wie es in einem Künstler aussieht? Wir öffnen die Augen, um auf Bilder zu sehen und sehen mit den Bilderaugen auf die Natur und zurück in die Bilder und ringsherum in die Dichtung und das Leben und sollen dabei stumpf bleiben? Traditionelle, Renegaten, Stumpfsinnige — alles finden Sie unter uns, wie unter den Künstlern, aber wem der Gott empfängliche Sinne gab, der kann auch hier nicht mehr aus der Kunst sich einen Sonntagnachmittag machen, sondern er feiert immer hohe Feste, Sinnenfeste, Rausch-

festen und gewahrt mit Entzücken, wie seine Seele von Tag zu Tag reicher, farbiger, sehnsuchtsvoller, gieriger wird, er schüttelt die Haare und wird ein Revolutionär unter den Empfängern, wie es solche unter den Gebern gibt. Warum nicht? Auch seine Kunst ist ihm seine Lebensfülle und Lebensnot. Wenn die wahre Grimasse jener Genüßerei vor ihm steht, die proportionslos und dekadent wird, dann strecken sich schon seine Sinne von selbst nach der Erde wieder hinunter und er liebt die gesunde Trivialität und die bürgerlichen Freuden, und um sich zu bewahren, geht er vor die Jugend, die ihn frisch und tapfer macht. Ich verhehle Ihnen nicht: die Angst vor einem unverhältnismässigen Ästhetizismus, den der überzeugte Ästhet hasst wie der Sammler die Fälschungen, sie kommt über mich und sie läßt mich vor Sie treten, vor die Jugend, aus der ich Vorurteilslosigkeit und Erdgeruch mir einsauge, um mich zu halten und zu pflegen. Ja, nicht ich sitze hier bloss vor Ihnen, sondern auch Sie sitzen vor mir, mit Ihren neugierigen Mienen und fragenden Augen, die Sie vielleicht manches nicht verstehen oder würdigen, wie ich es Ihnen sage, unberührte Geister vor einem allzu berührten, der zu Ihnen zurückkehrt und zu seiner Gesundheit in Sie eingehen möchte, wie Sie in mich. Was tun wir? Wir verständigen uns, ich gebe Ihnen auf stumme Fragen reiche Antworten, ich gebe Ihnen statt Daten Seelenzustände, ich führe Sie statt in die Breite in die Tiefe, ich zeige Ihnen das Bergwerk dieser romantischen Gegend, dessen Produkte Sie bisher nur kannten, und doch sind Sie es, die mich zuletzt führen,

indem Sie mich zwingen meine bunten Steine auf den Boden zu setzen und das Irrationalste rational zu machen. Ich muss mich vervielfältigen, neutralisieren, verwurzeln, enthüllen, um Ihnen zu helfen und mir eine Existenz zu beweisen. Eine Zwiesprache ist zwischen uns, wie sie zwischen all diesen Debattanten war, zwischen Überlieferung und Freiheit, Gebundenheit und Persönlichkeit, Nachfrage und Angebot, und als Vermittler sehe ich mich in die Rolle des Künstlers gerückt, der Ihnen die Kunst am eigenen Leibe produziert. Man könnte auf die Vermutung kommen, dass einer von uns beiden in dieser Mensur bleiben wird.

Die mir gern unter die Erde des blühenden Landes folgten, haben jetzt den Fluch vernommen, der über dem Schicksal des Vermittlers liegt. Ist er nichts, so bedeutet er nichts. Ist er etwas, so bleibt ihm keine Sorge erspart, die er am Künstler selbst studiert. Sein Leben schwankt zwischen der Angst vor der Banalisierung und der Angst vor der Vereinsamung. Vor der Intelligenz des lesenden Publikums kann das nicht lange verborgen bleiben. Der Kritiker wird ihnen langsam aus einem Erzieher zu einem Künstler. Sie sehen verschiedene Kritiker aus gleicher Tiefe zu den entgegengesetzten Urteilen gelangen und sie müssen schliessen, dass dies keine Urteile mehr, sondern Reflexe sind. Man beginnt dies heute zu merken. Man beginnt schon wieder die Reflexe zu beobachten, die die Kritiker auf ihre Leser werfen und eine Kunst anzubahnen, die diese Strahlen ihrerseits zu einem neuen glänzenden Bilde vereinigt. Wird es ihr anders gehen? Vor einer Stunde

E. DEGAS.



UNE ÉTOILE.

glaubten wir im Vermittler endlich die Lösung der Konflikte, den notwendigen Heiland dieser Sündenwelt zu entdecken, und jetzt beobachten wir zu unserem freudigen Schrecken, dass auch dieser Heiland nichts als ein verkappter Künstler war. Aber immerhin, er ist des Menschen Sohn. Lassen Sie uns das letztmal zusammenkommen, um — den Menschen selbst zu finden.

VI.



IR SIND DAS LETZTEMAL ZUSAMMEN, um zu einem Resultat zu kommen. Was wollen Sie nun machen? Ich habe Ihnen zu zeigen versucht, dass die Grundlagen der modernen Kunst darin bestehen, dass sie gar nicht vorhanden sind, und dass diese Kunst vielmehr zwischen zwei Stationen aufgespannt in der Luft schwebt und selbst die vereidigten Vermittler ihrer doppelten Kraftpole nur dadurch auf ihr sich halten können, dass sie auf ihr tanzen. Was wollen Sie also tun? Ich meine: im einzelnen Falle tun, um sich Rechenschaft über ein modernes Kunstwerk zu geben? Nun, wenn Sie in einem Saal sitzen, dessen Wände aus Spiegeln bestehen und in dessen Mitte auf einem Tisch eine Blume steht, so wissen Sie, dass die tausendfältigen Reflexe der Blume in den Spiegeln, die sich in eine unendliche Perspektive fortsetzen, dieser Blume dennoch nicht das geringste von ihrem Wesen, ihrer Farbe, ihrem Licht rauben und dass sie ganz dieselbe bleibt, auch wenn Sie den Dekorateur rufen, um alle diese lustigen, aber verwirrenden Spiegel zu verhängen. Jetzt erst genießen Sie die Blume für sich

selbst und als Bild Ihrer Netzhaut und erkennen, dass ihr Spiegelbild stets eine Multiplikation ihres von Ihnen wahrgenommenen Bildes und der chemisch-physischen Zusammensetzung des Spiegels und schliesslich Ihres Bildes des Spiegelbildes war. Nicht wahr? Ich rate Ihnen also, die Spiegel als Amusement und den Gegenstand als Gegenstand zu nehmen. Sonst kommen Sie nicht zustande und geraten in eine Verwirrung, wie der Gerichtspräsident des Prozesses, in dem Whistler den Ruskin verklagte und Burne Jones Sachverständiger war. Whistler malte eine Themsebrücke oder ein Feuerwerk als Farbenimpression, Ruskin hielt sie für eine Schweinerei, die 200 Guineen nicht wert sei, Burne Jones konnte sich nicht mit ihr befreunden, weil sie ganz der Komposition und der Detailarbeit entbehre. Nun denken Sie daran, dass man Ruskins Vorwürfe auf seinen erklärten Liebling Turner mit demselben Recht beziehen könnte und dass uns heute sowohl Whistler als Burne Jones in der Eleganz ihrer Kunst, jener farblich, dieser formell an der Grenze des Populären gleichmässig zu stehen scheint. Da haben Sie den Spiegelsaal mit den Reflexen der Reflexe.

Ruskin wurde damals zu 2 Pfennigen Strafe verurteilt. Das war eine gerechte Ironie auf die Meinung Whistlers, diese Angelegenheit gehöre vor ein juristisches Forum. Es hatte eben niemand Recht und die Feuerwerke Whistlers, Ruskins Kunstlehren, Jones' Venusspiegel blieben der Welt als gleichberechtigtes Erbe. Wären alle Whistlers oder Ruskins, so wäre die Kunst zu Ende; wir haben nichts zu tun, als sie in dieser

ihrer Mannigfaltigkeit zu erhalten und zu verstehen, heute mehr als je. Die Schwierigkeit, als ob es sich um Recht oder Unrecht handelte, der Streit der Meinungen als ein Wettkampf von Überzeugungen reguliert sich ganz von selbst durch die Stärke persönlicher Kräfte. Recht wird derjenige haben, der stärker ist, sowohl der Künstler, als der Vermittler. Nicht einmal die Majorität entscheidet. Nur das Gefühl der stärkeren Ausfüllung eines inneren Berufs. Jede Kraft sucht sich durchzusetzen und ihre Keime zu propagieren, und selbst, wenn sie glücklich ist im Stillen zu wirken, tut sie nichts als ihrer Mission treu zu bleiben. Ja, wenn sie nur einen einzigen Menschen ganz durchstrahlt und sein Leben erhöht, hat sie mehr Recht, als alle Tribunale der Welt ihr geben können.

Dies ist der Standpunkt, auf den ich Sie bringen will. Es ist der einzig fruchtbare, logische und mögliche für den wahren Künstler, den Vermittler und den empfindenden Geniesser. Man nennt ihn gewöhnlich Individualismus, aber das Wort ist so abgebraucht, dass man nicht mehr daran denkt, welche blutige Errungenschaft darin liegt und welche Glückskraft für den einzelnen. Es ist die Proklamation des Lebenswertes der Kunst. Es gibt für den Geniesser keine andere Kunst, als die ihn angeht, reizt und erhöht. Zu ihr hat er das Recht und die Pflicht. Hören Sie auch die Pflicht. Dies ist, was ich Ihnen zu sagen und zu raten habe.

Aus dem Wirrsal moderner Kunstbestrebungen und Urteile können Sie sich nur auf diesem einen Wege herausfinden: den Empfinder in Ihnen nach denselben

MAX KLINGER.



Im Besitz des Künstlers.

AKTZEICHNUNG.

künstlerischen Prinzipien zu entwickeln, nach denen sich die Kunst entwickelt. Sie werden mir nach alledem, worüber wir uns unterhalten haben, recht geben, dass es keine andere Möglichkeit des Genusses, keine andere Erziehung zur Kunst mehr gibt. Wie schwierig das ist, werden Sie jetzt erst merken. Früher stritten Sie sich wohl mit Ihren Kameraden um die Berechtigung eines Rodinschen Impressionismus in der Plastik oder einer Hodlerschen monumentalen Orchestik, und hatten das Gefühl, sich gegenseitig überzeugen zu können, wie von den Grundwahrheiten des pythagoreischen Lehrsatzes. Jetzt werden Sie diese Unterhaltungen anders auffassen: Sie werden beobachten, dass nach dem Lebensgesetz der modernen Kunst, wie die Natur im Künstler, so die Kunst in Ihnen sich individuell reflektieren muss und dass gerade das Spiel dieser Kräfte die Existenz der Kunst und Kunstkultur gewährleistet. Umgeben von ererbten Formen, wie wir in diesem altmodischen Saal unter Renaissanceornamenten und vor Renaissancewänden sitzen, mögen wir etwas von der Beruhigung der Alten empfinden, die die Gewissheit allgemein anerkannter Stilformen, unverletzlich wie das Kirchendogma, zur Basis ihrer persönlichen Geschmacksverschiedenheiten und Organabstufungen machen konnten. Aber draussen im Leben, wenn wir in Hofmannschen Villen sitzen, mit Koloman Moserschem Besteck essen, Degassche Balletteusen und Manetsche Proträts an den Wänden sehen, über Böcklin uns erhitzen und das Menzelsche Theatre Gymnase gleichmässig anerkennen, da gehört eine unermessliche Reife der Kunstkultur dazu, ruhig und sicher

zu bleiben und das Empfindungskunstwerk der eigenen Seele nicht zu verletzen und auch nicht aufzublasen. Glauben Sie nicht, dass darum das Reden über Kunst aufhören wird; es wird nur keinen Zweck haben, wenn man es als logische Disputation betrachtet, aber es wird die Reflexe jedes einzelnen schärfer machen, seine Persönlichkeit deutlicher konturieren und schliesslich statt einer Ausstellung von Bildern, die sich stumm vertragen, eine Ausstellung von Empfindungskulturen uns darbieten, in der der Preis der erheblichsten Kraft und gründlichsten Tiefe gebührt.

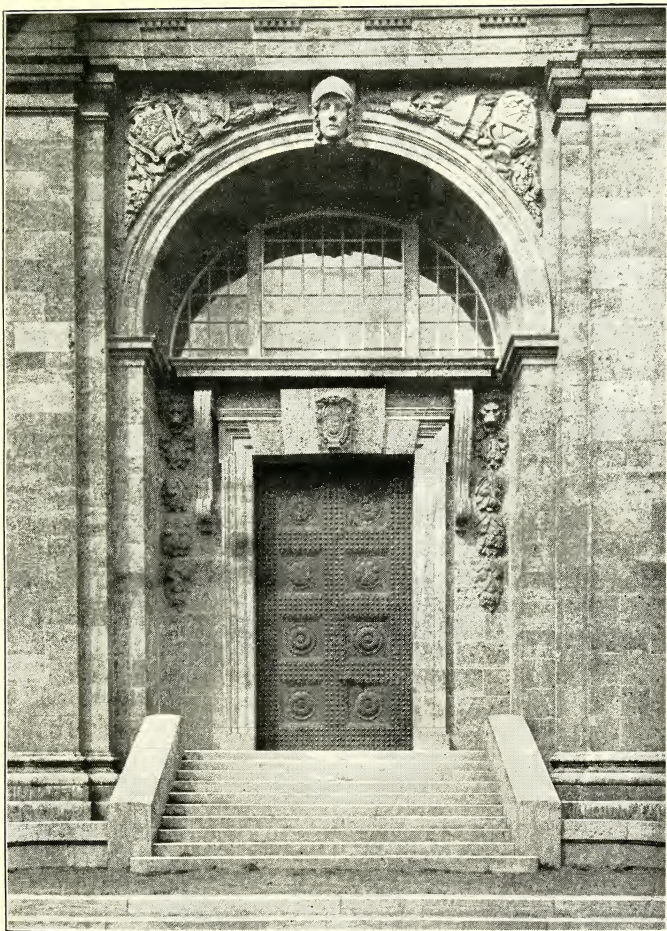
Der Künstler tritt vor die Wirklichkeit, lässt sich reizen, reagiert subjektiv, und dies ist seine Schöpfung. Sie treten vor den Künstler und haben denselben Prozess zu vollziehen. Noch einmal sage ich Ihnen: es ist nicht leicht. Sie haben zwar nicht zu produzieren, aber Produkte statt der Natur zu beantworten, Produkte, in denen schon die Natur durch einen Menschen hindurchging — und das gleicht sich beinahe aus. In der Natur gibt es landschaftliche, figürliche und tektonische Reize und vor allem ihre inneren Zusammenhänge, in der Kunst gibt es malerische Temperamente und zeichnerisch-formelle und jene Charaktere, die die tektonischen Künste mit ihrer Persönlichkeit durchdrangen und neu belebten, die man funktionelle nennen könnte. Und auch zwischen diesen tiefe Beziehungen und Verwandtschaften. Wir stellen uns unbefangen zu ihnen und warten ab, ob es in uns mitklingt. Wir gehen soweit als möglich auf ihren Wegen, ob es uns gelingt den Organismus ihres künstlerischen Wesens durchzufühlen

und mitzuerleben. Wir befragen sie, wir studieren sie, jeden in seiner Kammer, wir wollen alle ihre Tugenden und Sünden mitmachen, um sie selbst in ihren Fehlern menschlich zu lieben und ihre Irrtümer als eine süsse Leidenschaft im gefährlichen Glanze ihrer Sonne anzubeten. Die freie Symphonie der Monetgruppe, Signacs und Rysselberghes polyphone Naturtöne, Israels und Liebermanns niederdeutscher Ernst, Carrières Sfumato und Besnards Illuminationen, Whistlers Mondänität und die rustikale Grazie Corinths, Segantinis Höhenluft und die Atelieratmosphäre Lenbachs, Leibls dumpfer Rationalismus und die literarische Prätension Böcklins, Stucks Renaissancekultur, Thomas Sinnigkeit und Ludwig von Hofmanns dekorative Poesie, Feuerbach, Marées, Pavis und die ganze Gruppe der formverliebten neuen Römer, die Präraffaeliten als ornamentale Genies in der ganzen Skala vom philosophischen Watts bis zum philophierenden Crane, die Zeichner von Beardsley bis Gulbransson, Klinger als Durchringung plastischer Probleme durch alle Künste, Meunier der Statuenschöpfer aus dem Arbeiterleben, Rodin der Steinbeleber aus der Gedankenwelt, Messel unter den Architekten der feine Sammler alter Kulturen und Reformator der neuen, Hofmann und Moser, die Künstler der modernen eleganten Bürgerlichkeit, Lechter der Gotiker, Mackintosh der Exotiker, Van de Velde der Ingenieur, Vogeler der Biedermeier, Endell der Japaner, Lalique, der aus den Kostbarkeiten der Juwelen, Emails und Metalle eine nie gesehene persönliche Schmuckkunst erschuf — wer zählt die Provinzen in diesem grossen Reiche, die wir

zu bereisen und studieren haben, ehe wir sagen dürfen, dass wir sie kennen? Wie viel wunderbarer ist diese neue Geographie der Persönlichkeiten als die alte der Klimaten. In der Potsdamerstrasse verwandeln wir uns in einen Utamaro und im Polytechnikum in einen Beardsley. Wir blättern in den Mappen dieses genialen Künstlers, der aus der Verlängerung menschlicher Proportionen, aus der Beziehung organischer und anorganischer Schönheiten, aus der inneren Ornamentik des Lebens Abstraktionen von bindender Phantasiekraft gewann. Laien sagen, er verzeichne sich. Sie verwechseln ihn mit dem Kunstschüler. Er verzeichnet sich nicht aus Armut, sondern aus Reichtum, und in seine Welt haben wir hineinzusteigen, wie in ein Schiff, das uns durch eigene Kraft über die Meere führt und in dem ruhigen spiegelnden Wasser durch die Gewalt der Schraube wellige, in den Wellen stehende Verzerrungen der bunten Ufer hinter uns lässt, die mit einer so bewundernswerten Sicherheit gezeichnet sind, wie nur das Genie sie aus der Natur in seine Sprache umsetzt. Haben Sie je diese krause und doch so organisch gegliederte Wellenornamentik beobachtet, die majestätisch dem ziehenden Schiff folgen muss, und haben Sie an ihrer Wirklichkeit gezweifelt? Was gäbe es dann erst in der menschlichen Kunst, an dem Sie zweifeln oder verzweifeln könnten, wenn es der unzerstörbare Ausdruck einer einheitlichen Kraft ist?

Der Empfinder und Geniesser wäre kein Mensch mehr, wenn er auf alle Reize der Kunst mit derselben Antwort bereit stände, er wäre ein Unmensch, ein

ALFRED MESSEL.



Photographie Ernst Wasmuth, Berlin.

VOM MUSEUM IN DARMSTADT.

Dämon, wäre die Chimäre der Natur selbst, sowie ein Künstler zerfliessen würde, antwortete er auf alle Reize der Wirklichkeit prompt mit derselben Begeisterung. Nachdem wir unsere beste Mühe in den Dienst dieser Metamorphose gestellt haben, aber wirklich ohne Spott und Lachen, in ehrlicher Demut vor diesem Wunder, haben wir nun das Recht uns zu verkapseln. Hier schlägt der Ton in uns stärker an, dort schwächer. Wo er stärker klingt, sitzt in uns eine heimliche Musik, die herausgeholt werden soll. Hier arbeiten wir und arbeiten an uns. Wir entwickeln unsere Reaktionen in der letzten möglichen Stärke, wir werden Präraffaeliten, Impressionisten, Römer, Ingenieure in unseren letzten Reflexbewegungen, wir schaffen innerlich an dem Werk unserer Empfindung. Wir setzen die Kunst an einer bestimmten Stelle in unser Lebensfluidum, in Lebenswerte, Lebenserhöhungen um. Je tiefer, desto sicherer und überzeugender. Je verwurzelter, desto echter und fruchtbarer. Die vergangene Kunst wird an dieser Stelle unser Eigentum und die zukünftige unsere Religion. Ich habe Bilder, zu denen ich mich in diesem intensiven Grade als Lebenszuwachs verhalte; habe ganze Gegenden, zu denen ich dieses Heimatsgefühl trage; andere, die ich besuchte, aber nicht wiederzusehen brauchte; noch andere, die ich als überflüssig empfand. Neapel ist schön, aber eine Sehenswürdigkeit; Rom ist gross und eine Mutter unserer Seligkeiten; Florenz ist ein wiegendes Paradies bunter Villenhügel und ewig wandelbar nach den Bedürfnissen unseres Herzens.

Unser Zusammensein, meine Herren, neigt sich

seinem Ende zu. Weihnachten erwartet Sie und ich gestatte mir Ihnen ein kleines Geschenk an Ihren Baum zu hängen: einen Gegenstand, der Ihnen in dem folgenden Karneval gewiss von Nutzen sein wird: die Maske, die ich mir hiermit abnehme. Sehen Sie: ich liebe die Kunst. Sie haben es im Laufe der Vorlesungen immer mehr gemerkt: ich liebe die Kunst. Ich habe mich manchmal verstellt, als ob ich ein Lehrer der Kunst wäre und Ihnen nach allen Seiten hin die besten Empfehlungen geben könnte. Aber ich habe mich schon so oft verraten, dass ich mich jetzt ganz dekouvrieren muss, um nicht die Verwirrung, aus der ich sie herausleiten wollte, durch meine Person wieder in die Sache hineinzubringen. Ich danke Ihnen, dass Sie mir Gelegenheit gegeben haben, noch einmal den Boden zu berühren. Aber ich würde nicht ehrlich vor Ihnen dastehen, wenn ich Ihnen nicht zuletzt sagte, dass ich mich zum Erzieher nicht berufen glaubte. Ich liebe die Kunst, weil sie mir mein Lebensgefühl erhöht. Ich danke dem Leben für ihre Feste. Aber wer diesen Dank an die Kunst kennt, der ist nicht der Mann, ihre Vielfältigkeit zu reproduzieren. Mit jedem Feste erhöht sich sein Anspruch, mit jeder Erkenntnis sein Gefühl, mit jedem Gefühl seine Pointiertheit. Er lebt und entwickelt sich von der Steigerung, und sein Künstlertum entfernt sich in demselben Masse von der objektiven Kunst. Indem er die Stufen von der Tradition zur Intuition durchmacht, die den Inhalt unserer Betrachtungen bildeten, wird er mit jedem Schritt unfähiger zur Neutralität. Machte er es nicht durch, könnte er Ihnen dies nicht

sagen; und macht er es durch, kann er's erst recht nicht. Verstehen Sie, dass mir das kleine blaue Haus von Monet mit seinen neuen Farben, apart gesetzten Bäumen, schweigsamen Perspektiven, feuchtwarmen Lüften ganze Kongressbilder von Werner, Siegesalleen und Glaspaläste aufwiegt, nicht aufwiegt, sondern zerstört! Irgendwoher zuckt ein Lebensnerv, und Weltalter sind zerstört, Schulandachten und Blechmusiken. Und immer und immer mehr wird zerstört, bis ich mich bei mir allein zurechtfinde.

Es gibt unter uns drei Arten von Existenzen, die den drei Naturreichen beinahe entsprechen. Die einen sind animalisch, ständig von einer sinnlichen Gier erregt, bewegen sich von Ort zu Ort, dabei schlau und vorsichtig bis zur Mimikry. Sie lieben rohes Fleisch, selbst embryonale Nahrung. Die zweiten sind vegetabilisch. Sie stehen still, wachsen, brauchen Sonne und auch Regen und Wind, unter dem sie sich schmerzlich beugen, sie erfreuen des Menschen Herz, schmücken das Haar der Frau und verwelken. Jene bellen das Volk an, diese merken es erst, wenn man sie pflückt. Beide sind kein Fundament für die Volkskunst. Das Fundament sind nur die mineralischen, die Ablagerungen früherer Lebensprozesse, feste und tote Stoffe.

Es ist mir so, als ob ich Wesen und Schicksal der modernen Kunst in diesen Vorlesungen Ihnen an meiner eigenen Person vorgeführt hätte, und ich bitte Sie um Verzeihung für das paradoxeste Kolleg, das Sie je hörten. Zu lehren ist dies eine Unmöglichkeit — schriebe ich es aber auf, so wäre es — ich müsste sagen: ein Drama.

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

- Band 1. LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER
- Band 2. DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von C. GURLITT
- Band 3. BURNE-JONES von WALCOLM BELL
- Band 4. MAX KLINGER von FRANZ SERVAES
- Band 5. AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN
- Band 6. VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER
- Band 7. EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JULIUS MEIER-GRAEFE
- Band 8. DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von R. MUTHER
- Band 9. LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER
- Band 10. AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE
- Band 11. DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JULIUS MEIER-GRAEFE
- Band 12. WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN
- Band 13. DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT, Seine Geschichte — Sein Einfluß von FRIEDR. PERZYŃSKI
- Band 14. PRAXITELES von HERMANN UBELL
- Band 15. DIE MALER VON MONTMARTRE [Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI
- Band 16. BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER
- Band 17. JEAN FRANÇOIS MILLET von RICHARD MUTHER
- Band 18. ROM ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER
- Band 19. JAMES Mc. N. WHISTLER von HANS W. SINGER
- Band 20. GIORGIONE von PAUL LANDAU
- Band 21. GIOVANNI SEGANTINI von MAX MARTERSTEIG
- Band 22. DIE WAND UND IHRE KÜNSTLERISCHE BEHANDLUNG von OSCAR BIE
- Band 23. VELASQUEZ von RICHARD MUTHER
- Band 24. NÜRNBERG von HERMANN UHDE-BERNAYS
- Band 25. CONSTANTIN MEUNIER von KARL SCHEFFLER
- Band 26. ÜBER BAUKUNST von CORNELIUS GURLITT

Fortsetzung auf nächster Seite

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 50.

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIRTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen ferner:

- Band 27. HANS THOMA von OTTO JULIUS BIERBAUM
Band 28. PSYCHOLOGIE DER MODE von W. FRED
Band 29. FLORENZ U. S. KUNST von G. BIERMANN
Band 30. FRANCISCO GOYA von RICHARD MUTHER
Band 31. PHIDIAS von HERMANN UBELL
Band 32. WORPSWEDE von HANS BETHGE
Band 33. JEAN HONORÉ FRAGONARD von W. FRED
Band 34. HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER von O. BIE
Band 35. ANDREA DEL SARTO von EMIL SCHAEFFER
Band 36. MODERNE ZEICHENKUNST von OSCAR BIE
Band 37. PARIS von WILHELM UHDE
Band 38. POMPEJI von EDUARD VON MAYER
Band 39. MORITZ VON SCHWIND von OTTO GRAUTOFF
Band 40. REMBRANDT von RICHARD MUTHER
Band 41. DANTE GABRIEL ROSSETTI von H. W. SINGER
Band 42. ALBRECHT DÜRER von FRANZ SERVAES
Band 43. DER TANZ ALS KUNSTWERK von OSCAR BIE
Band 44. CELLINI von W. FRED
Band 45. PRÄRAFFAELISMUS von JARNO JESSEN
Band 46. DONATELLO von WILLY PASTOR
Band 47. FÉLICIEN ROPS von FRANZ BLEI
Band 48. KORIN von FRIEDRICH PERZYNSKI
Band 49. MADRID von W. FRED
Band 50. TH. TH. HEINE von O. J. BIERBAUM
Band 51. WAS IST MODERNE KUNST? von OSKAR BIE
Band 52–53. GESCHICHTE DES PORTRÄTS v. R. MUTHER
Band 54. BUCHKUNST von F. POPPENBERG
Band 55/56. MAX LIEBERMANN von R. KLEIN

Weitere Bände in Vorbereitung

*Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen und
Vollbildern in Tonätzung, kartoniert. à M. 1,50
ganz in Leder gebunden à M. 3.—*

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 50.

DIE KULTUR

Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen

Herausgegeben von

CORNELIUS GURLITT

Bisher erschienen:

- Band 1: ARISCHE WELTANSCHAUUNG
von Houston Stewart Chamberlain
- Band 2: DER GESELLSCHAFTLICHE VER-
KEHR von Oscar Bie
- Band 3: DER ALTE FRITZ von Wilhelm Uhde
- Band 4: DIALOG VOM MARSYAS von Hermann
Bahr
- Band 5: ULRICH VON HUTTEN von G. J. Wolf
- Band 6: VON AMOUREUSEN FRAUEN
von Franz Blei
- Band 7: ERZIEHUNG ZUR SCHÖNHEIT von
M. N. Zepler
- Band 8: LANDSTREICHER von Hans Ostwald
- Band 9: FRAUENBRIEFE DER RENAISSANCE
von Lothar Schmidt
- Band 10: DEUTSCHLAND UND FRANKREICH
von Kaethe Schirmacher
- Band 11: MODERNE MUSIK UND RICHARD
STRAUSS von Oscar Bie
- Band 12: KANT UND GOETHE v. Georg Simmel
- Band 13: LEBEN MIT MENSCHEN von Arthur
Holitscher

Weitere Bände in Vorbereitung

Jeder Band in künstlerischer Ausstattung mit Kunst-
beilagen, Faksimiles und Porträts, kart. . M. 1.50
In Leder gebunden M. 3.—

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 50.

DIE MUSIK

SAMMLUNG ILLUSTRIRTER EINZELDARSTELLUNGEN

Herausgegeben von

RICHARD STRAUSS

Bisher erschienen:

- Band 1. BEETHOVEN von AUGUST GÖLLERICH
Band 2. INTIME MUSIK von OSCAR BIE
Band 3. WAGNER - BREVIER herausgegeben von HANS
VON WOLZOGEN
Band 4. GESCHICHTE DER FRANZÖSISCHEN MUSIK von
ALFRED BRUNEAU
Band 5. BAYREUTH von HANS VON WOLZOGEN
Band 6. TANZMUSIK von OSCAR BIE
Band 7. GESCHICHTE DER PROGRAMM - MUSIK von
WILHELM KLATTE
Band 8. FRANZ LISZT von AUGUST GÖLLERICH
Band 9. DIE RUSSISCHE MUSIK von ALFRED BRUNEAU
Band 10. HECTOR BERLIOZ von MAX GRAF
Band 11. PARIS ALS MUSIKSTADT von ROMAIN ROLLAND
Band 12. DIE MUSIK IM ZEITALTER DER RENAISSANCE
von MAX GRAF
Band 13—14. JOH. SEB. BACH von PH. WOLFRUM
Band 15. SCHAFFEN UND BEKENNEN von ERNST DECSEY
Band 16—17. DAS DEUTSCHE LIED von H. BISCHOFF
Band 18. DIE MUSIK IN BÖHMEN von RICHARD BATKA
Band 19. ROB. SCHUMANN von ERNST WOLFF
Band 20. GEORGES BIZET von A. WEISSMANN

Weitere Bände in Vorbereitung.

*Jeder Band in künstlerischer Ausstattung mit Kunst-
beilagen und Vollbildern in Tonätzung kartoniert . . . Mk. 1,50
ganz in Leder gebunden Mk. 3.—*

BARD, MARQUARDT & Co., BERLIN W. 50.

LÜBKE-SEMRAU GRUNDRISS DER KUNSTGESCHICHTE

Fünf Bände, jeder Band für sich abgeschlossen und vornehm in blau Ganzleinen gebunden einzeln käuflich

- I. ALTERTUM 13. Aufl. Mit 411 Textabbildungen und 5 farbigen Tafeln 7 Mark.
- II. MITTELALTER 13. Auflage. Mit 436 Textabbildungen und 5 farbigen Tafeln 8 Mark
- III. RENAISSANCE IN ITALIEN UND IM NORDEN 12. Auflage. Mit 489 Textabbildungen und 8 Tafeln 12 Mark
- IV. BAROCK UND ROKOKO 12. Aufl. Mit ca. 400 Textabbildungen und 7 Tafeln 8 Mark
- V. HAACK, XIX. JAHRHUNDERT Mit 270 Textabbildungen und 5 Tafeln 10 Mark

Luxusausgabe in grün Leder mit mattgoldener Plakette pro Band Mk. 2.50 mehr

Eine Sonderausgabe von Band V in rot Leinen nach Entwurf von Professor PANKOK geb. erschien gleichzeitig zu demselben Preise

PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)
ESSLINGEN

DER TANZ
von
OSKAR BIE



Ein stattlicher Band in gr. 8°. 21 Bogen Text mit
100 Bilderbeilagen & reichem Buchschmuck von Karl
Walser in echt Pergament gebunden M. 25.—. Luxus-
ausgabe auf Japanpapier in 30 numerierten Exem-
plaren gedruckt in echt Pergament gebunden M. 100.—

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 50

HERROSE & ZIEMSEN, G. m. b. H., WITTENBERG

910-B51634

GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00056 2989

